

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

Dottorato di Ricerca
in LETTERATURE FRANCOFONE

XXI Ciclo

Settore scientifico disciplinare di afferenza: L-LIN/03 LETTERATURA FRANCESE

“Traces de terre, traces d’encre...”

**LA RAPPRESENTAZIONE DELLO SPAZIO
NELLA LETTERATURA CARAIBICA
(Francofona e Anglofona)**

Presentata da: *Dott.ssa* Antonia Lafratta

Coordinatore Dottorato

Chiar.ma Prof. Carminella Biondi
Pessini

Relatore

Chiar.ma Prof. Elena

Esame finale anno 2009

SOMMARIO

LISTA DELLE ABBREVIAZIONI.....	4
INTRODUZIONE.....	6
CAPITOLO 1.....	13
Lo spazio caraibico: geografia, storia e società.....	13
1.1 Lo spazio colonizzato: excursus storico-politico	14
1.1.1 XVII secolo. Dai pionieri della fondazione ai pionieri del commercio coloniale.....	16
1.1.2 XVIII secolo. La <i>Révolution</i> economica e sociale.....	25
1.1.3 I metà del XIX secolo. Dalla Rivoluzione alla fine del regime coloniale.....	31
1.1.4 II metà del XIX-XX secolo. Dall'abolizione della schiavitù alla <i>départementalisation</i>	42
1.2 Riappropriazione e rinegoziazione dello spazio.....	67
1.3 Paesaggio e identità	81
CAPITOLO 2.....	95
La rappresentazione letteraria dello spazio antillano.....	95
2.1 Lo spazio letterario <i>del</i> e <i>nel</i> romanzo.....	99
2.2 Spazio delle Antille, scrittura dello spazio.....	131
2.3 Tracce sulla pagina: i luoghi-simbolo del paesaggio romanzesco antillano	180
CAPITOLO 3.....	192
Ridisegnando la mappa delle Antille francesi	192
I tappa. I luoghi dell'itinerario francofono	193
Esplorazione del paesaggio antillano attraverso la scrittura di Brival, Glissant, Chamoiseau e Confiant.....	193
3.1 L'evoluzione dello spazio romanzesco: dalla foresta del <i>morne</i>	195
3.1.1 Lo spazio incontaminato di Brival.....	195
3.1.2 Lo spazio <i>marron</i> di Glissant	226
3.2 ... alla giungla urbana della <i>ville</i>	255
3.2.1 L' <i>En-ville</i> e la <i>méta-cité</i> in Chamoiseau	255
3.2.2 L' <i>En-ville</i> in Confiant	322
CAPITOLO 4.....	363
II tappa. I luoghi dell'itinerario anglofono	363
Continuando l'esplorazione con Hearn, Walcott e Brathwaite.....	363
4.1 L'evoluzione spaziale continua: dai <i>Martinique sketches</i> di Hearn... ..	366
4.2 ... ai moderni cantori dell'arcipelago caraibico	400
4.2.1 La <i>new map</i> di Walcott	400
4.2.2 Il <i>New World</i> di Brathwaite.....	443
CAPITOLO 5.....	475
Sguardo ampliato, spazio condiviso: l'arcipelago caraibico	475
5.1. Rappresentazione francofona e anglofona dello spazio a confronto: differenze e analogie	476
5.2. I "luoghi comuni" della mappa fisica e mentale dell'arcipelago caraibico: verso un <i>non-lieu</i> ?.....	493
CONCLUSIONI	503
BIBLIOGRAFIA DELLE OPERE	511
CORPUS LETTERARIO.....	511
Opere primarie	511

Altre opere consultate.....	513
Altri testi citati.....	516
BIBLIOGRAFIA CRITICA	517
Teoria generale sullo spazio letterario e il genere descrittivo.....	517
Spazio e letteratura antillana	520
Spazio e identità	524
Critica selettiva – Scrittori francofoni	526
Critica selettiva – Scrittori anglofoni	527
Antologie e testi di letteratura antillana.....	528
Storia delle Antille.....	530
Sitografia.....	532

LISTA DELLE ABBREVIAZIONI

Forniamo qui di seguito le abbreviazioni utilizzate per le opere del corpus letterario primario, al fine di facilitare i rimandi interni e i numerosi riferimenti ai testi, presenti nel lavoro analitico degli ultimi tre capitoli.

- A E.K. BRATHWAITE, *The Arrivants: A New World Trilogy*, Oxford, Oxford University Press, 1973 (*Rights of Passage*, 1967; *Islands*, 1969; *Masks*, 1975).
- CSM P. CHAMOISEAU, *Chronique des sept misères*, Paris, Gallimard, 1986.
- DA R. BRIVAL, *Le Dernier des Aloukous*, Paris, Phébus, 1996.
- DC P. CHAMOISEAU, *Un dimanche au cachot*, Paris, Gallimard, 2007.
- EC R. CONFIANT, *Eau de Café*, Paris, Grasset, 1991.
- EM P. CHAMOISEAU, *L'esclave vieil homme et le molosse*, Paris, Gallimard, 1997.
- LV P. CHAMOISEAU, *Livret des villes du deuxième monde*. Centre des monuments nationaux Monum, Éditions du patrimoine, Paris, 2002.
- NA R. CONFIANT, *Le Nègre et l'Amiral*, Paris, Grasset, 1988.
- NM R. CONFIANT, *Nègre marron : récit*, Paris, Écriture, 2006.
- MNW D. WALCOTT, *Map of The New World*, in *Collected Poems 1948-1984*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1986 .
- MT L. HEARN, *A Midsummer Trip To the West Indies*, New York, Harper & Brothers, 1888.
- OR É. GLISSANT, *Ormerod*, Paris, Gallimard, 2003.
- OM D. WALCOTT, *Omeros*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1990.
- QS É. GLISSANT, *Le Quatrième siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 1964.

- RDJ* R. CONFIANT, *Ravines du devant-jour*, Paris, Gallimard, 1993.
- SR* R. BRIVAL, *Le Sang du roucou*, Paris, Lattès, 1982.
- T* P. CHAMOISEAU, *Texaco*, Paris, Gallimard, 1992.
- TY* L. HEARN, *Two Years in the French West Indies*, New York, Harper & Brothers, 1890.
- Y* L. HEARN, *Youma, the Story of a West-Indian Slave*, New York, Harper & Brothers, 1890.

INTRODUZIONE

Il viaggio non solo allarga la mente: ...

Bruce Chatwin

Lo spazio rappresenta da sempre una delle tematiche maggiormente esplorate in letteratura, fonte inesauribile di ispirazione per artisti e oggetto di riflessione critica tra i più stimolanti. A partire dal ruolo tradizionale di scenario rivestito nel teatro delle origini, la componente spaziale ha subito nel corso dei secoli una continua evoluzione, passando, attraverso le diverse mode e correnti letterarie, da mero *background* più o meno attivo nella narrazione, a cartina tornasole delle vicende e dei personaggi narrati, a sua volta personaggio letterario, fino alle sperimentazioni moderne e postmoderne, dove lo spazio vuoto si alterna alla pluralità di spazi.

Che si tratti di uno spazio descritto o no, scevro di artifici narrativi, impregnato di valori sociali..., parlare di spazio in letteratura significa sempre e comunque riflettere sulla sua rappresentazione nonché rappresentabilità, e implicitamente sul ruolo dell'arte, e nello specifico dello strumento letterario, nel mettere in scena la realtà in un universo di carattere fittizio. Allo stesso modo, qualsiasi discorso sulla spazialità, non solo letteraria, è imprescindibile dal soggetto che nello spazio si muove e che ad esso si relaziona, essere umano o personaggio letterario che sia.

Il complesso rapporto tra finzione e realtà che informa ogni creazione artistica, si coniuga qui nella relazione tra spazio letterario e spazio geografico, chiamando in causa tutta una serie di questioni inerenti alle modalità di trattamento della dimensione spaziale da parte del soggetto, come parametro e strumento di conoscenza del reale, ancor prima che come oggetto letterario. Indagare lo spazio in letteratura implica, quindi, una profonda riflessione sul concetto di identità, sulle valenze sociali ed identitarie che la componente spaziale incarna nella sua trasposizione letteraria.

Lo spazio e le sue modalità di rappresentazione in un'opera d'arte non sono, dunque, quasi mai casuali o arbitrarie, ma dietro un *milieu* scarno o barocco, che sia l'albero sulla scena teatrale di Beckett o i paesaggi di Proust, si celano sempre le intenzioni dell'autore e, leggendo con attenzione tra le righe, le tracce indelebili della sua poetica. E se un panorama viene descritto prendendo in prestito al pittore l'intera tavolozza dei colori, o se una casa spoglia porta i segni sulle pareti di angosce e paure, è sempre lo spazio che teatralizza le emozioni e i sentimenti dei personaggi, e con essi dello scrittore e dell'epoca a cui appartiene.

Il nostro interesse per una tematica così stimolante e sempre attuale come lo spazio e la sua rappresentazione letteraria, si sposa con la passione per le culture e le letterature dette postcoloniali, nello specifico quella caraibica, dove la dimensione spaziale e le questioni ad essa correlate trovano terreno fertile. Da questo connubio nasce l'interrogativo alla base della nostra ricerca, che ha continuamente animato e le prime meditazioni e l'intenso lavoro di stesura, trasformando quella che era solo un'idea iniziale, un'ipotesi, dapprima in una pista di indagine, infine in un risultato critico.

Come presentazione della nostra tesi, abbiamo scelto di ripercorrere brevemente le tappe che ci hanno condotto al presente lavoro, al fine di mostrare le dinamiche di riflessione e di ricerca sviluppatesi nel corso degli anni di studio. Un nome in particolare occupa un posto di rilievo tra le numerose voci, letterarie e non, che hanno ispirato la presente ricerca, quello dello scrittore martinicano Édouard Glissant, la cui opera ha rappresentato, e rappresenta tuttora, una preziosa fonte di spunti di riflessione per la ricerca letteraria, e non solo. La stimolante lettura del romanzo *Ormerod*, oggetto di ricerca della nostra tesi di laurea, ha poi maturato i suoi frutti all'inizio del percorso di Dottorato, quando il rapporto tra spazio e identità nella letteratura antillana, esplorato nel romanzo, ha suggerito inedite riflessioni al nostro progetto di ricerca.

La poetica glissantiana, e la creolizzazione che la caratterizza, intesa come processo di rinegoziazione, non solo identitaria, della cultura creola, e dunque della letteratura, all'interno di quel laboratorio culturale che è l'arcipelago caraibico, hanno arricchito il nostro bagaglio universitario, costituito dalla

dimensione binaria di lingua francese e inglese. Le conoscenze apprese nei corsi universitari, rispettivamente di letterature francofone e anglofone, hanno apportato nella nostra formazione le due anime dell'arcipelago dei Caraibi, dando vita alla stessa passione per entrambe le espressioni artistiche caraibiche. Da qui nasce l'essenza duale della nostra ricerca, come si evince dal sottotitolo della tesi (*Francofona e Anglofona*), che ci auspichiamo possa costituire l'originalità del presente lavoro, in nome di quell'apertura verso l'Altro che l'arte e la ricerca da sempre professano.

Ora possiamo formulare l'interrogativo completo e motivare così la scelta del titolo della tesi, entrambi articolati in tre fasi: in primo luogo, ci siamo chiesti se la rappresentazione dello spazio nella letteratura caraibica adottasse delle modalità inedite rispetto ai parametri occidentali; in secondo luogo, se tali modalità fossero comuni agli scrittori delle due aree linguistiche dell'arcipelago, francofona e anglofona; infine, e questa è l'ipotesi centrale soggiacente la nostra ricerca, se il processo di trasposizione dello spazio dalla realtà alla letteratura fosse parallelo al processo di costruzione identitaria delle società creole, come quella caraibica. L'obiettivo della nostra ricerca è, dunque, verificare se alle *traces de terre* corrispondano *traces d'encre*, vale a dire in che modo le impronte lasciate nello spazio caraibico diventano sullo spazio della pagina tracce d'inchiostro. E poiché le impronte sono quelle indelebili del colonizzatore, si capisce quanto sia complesso e affascinante parlare di spazio nella letteratura caraibica, uno spazio che per ovvie ragioni storiche e politiche, la tratta e la colonizzazione, diventa uno spazio ambiguo e dislocato, e come tale rinegoziato e riappropriato.

Una volta individuato lo spazio come tematica letteraria oggetto della nostra ricerca, il passo successivo è stato restringere il campo d'indagine, focalizzando alcuni aspetti specifici da analizzare, data la vastità e la complessità delle questioni sollevate dal trattamento della dimensione spaziale nelle opere letterarie caraibiche. Nel delineare la metodologia da applicare alla nostra ricerca, la scelta degli approcci analitico e comparatistico si è rivelata di grande utilità, al fine di individuare le linee guida da seguire per affrontare la riflessione critica

sulla rappresentazione dello spazio. Di conseguenza, anche la selezione degli autori e del corpus letterario da trattare, oltre che della bibliografia critica di supporto, risponde alle modalità analitiche messe in atto durante la nostra indagine. Vogliamo qui fornire le motivazioni alla base delle nostre scelte, le quali, seppur modificate *in itinere*, hanno man mano delineato la struttura e gli obiettivi della nostra ricerca.

In prima istanza, poiché la rappresentazione dello spazio rimanda di solito ad un soggetto letterario di ampio raggio, abbiamo individuato una prospettiva binaria dalla quale osservare l'oggetto in esame: da un lato, il rapporto tra spazio e identità nelle società creole ex-colonizzate, dall'altro le modalità attraverso le quali tale relazione viene trattata nella letteratura caraibica. Data la complessità della prima questione, è stato necessario delimitare lo spazio geografico rappresentato all'isola della Martinica per quanto riguarda gli scrittori francofoni, per poi allargare lo sguardo all'intero arcipelago caraibico con l'ingresso in campo della voce anglofona.

Il secondo aspetto in analisi, invece, ha implicato altre due scelte fondamentali, vale a dire la selezione del periodo letterario e del genere di riferimento: poiché molteplici sono le modalità di rappresentazione dello spazio in letteratura, abbiamo optato per la produzione caraibica che va dagli anni '60 del secolo scorso ad oggi, nello specifico romanzesca, tuttavia con qualche eccezione temporale o incursione poetica.

L'approccio comparatistico del nostro lavoro ha portato alla selezione di autori francofoni e anglofoni, sebbene ai primi venga conferita un'attenzione maggiore, come richiesto da una tesi specifica di Dottorato in Letterature francofone. Si tratta di un materiale di ricerca piuttosto corposo, che conta ben sette autori, Roland Brival, Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, rappresentanti della letteratura francofona antillana, Lafcadio Hearn, Derek Walcott e Edward Kamau Brathwaite per l'area caraibica anglofona, e una selezione di circa una ventina di opere primarie, tra romanzi in lingua francese e altri testi di diversa natura in lingua inglese.

In merito alla sezione anglofona annunciamo, senza tuttavia rivelarne le ragioni, la presenza di un autore dell'Ottocento come Hearn e delle opere di natura poetica dei due scrittori contemporanei, che troveranno nel corso d'opera la giusta collocazione nella presente ricerca.

Il metodo analitico applicato si è concentrato principalmente sulle rappresentazioni dello spazio tramite lo strumento letterario della descrizione *tout court* : lo spazio letterario e il genere descrittivo hanno costituito i due *volets* della teoria e della bibliografia critica di riferimento, di stampo occidentale, a partire dagli anni '50 del secolo scorso ad oggi. L'uso del linguaggio e del genere descrittivo come strumenti di conoscenza e interpretazione dello spazio in letteratura, hanno fornito dunque il supporto teorico necessario alla costruzione di un'analisi che partisse proprio dalle riflessioni di studiosi e critici di formazione europea, per un'eventuale decostruzione di tale teoria applicata alla specifica letteratura caraibica.

Come anteprima della nostra ricerca, concludiamo questa breve introduzione illustrando nel dettaglio la struttura della tesi, con un prospetto dei capitoli che possa fornire un'idea del progetto di ricerca intrapreso.

Il lavoro è costituito da cinque capitoli, i primi due di carattere generale, il terzo e il quarto più specifici, l'ultimo di natura comparatistica. La struttura della tesi risponde alle scelte critiche e alle modalità analitiche finora illustrate, laddove l'organizzazione delle cinque sezioni risponde alla centralità del discorso francofono, oggetto del terzo capitolo, attorno al quale ruotano gli altri quattro.

Il primo capitolo *Lo spazio caraibico: geografia, storia e società* vuole essere una introduzione alla realtà geografica e culturale dell'arcipelago caraibico, con un'attenzione alle questioni più significative del contesto antillano non specificamente letterario. Mentre il primo paragrafo "Lo spazio colonizzato: excursus storico-politico" si focalizza sulla dimensione storica e politica dello spazio caraibico, teatro di secoli di colonizzazione, le altre due sezioni, "Riappropriazione e rinegoziazione dello spazio" e "Paesaggio e identità" introducono, come si evince dai titoli scelti, le tematiche sociali e i valori

identitari associati allo spazio caraibico dal soggetto colonizzato, secondo le specifiche modalità di relazione ed interpretazione della realtà circostante.

Nella seconda sezione, *La rappresentazione letteraria dello spazio antillano*, di stampo più strettamente metodologico, gli aspetti analitici e le questioni teoriche sollevate dall'oggetto letterario in esame sono trattati alla luce della teoria critica di riferimento. Nei primi due paragrafi di questo capitolo, "Lo spazio letterario *del* e *nel* romanzo" e "Spazio delle Antille, scrittura dello spazio", il rapporto tra spazio geografico e spazio letterario viene declinato attraverso le specificità delle discipline chiamate in causa, la geografia e la letteratura, appunto, secondo un'analisi pluridisciplinare della concezione di spazio e dei diversi linguaggi che lo rappresentano. L'ultima sezione "Tracce sulla pagina: i luoghi-simbolo del paesaggio romanzesco antillano", vuole essere un'introduzione generale alla spazialità letteraria delle opere trattate, che sarà oggetto di un'analisi più specifica nei capitoli successivi.

Il terzo capitolo rappresenta il cuore della nostra ricerca, laddove il lavoro analitico sui testi si presenta come tentativo di applicazione della teoria sullo spazio letterario, enunciata nel secondo capitolo, al contesto caraibico, *Ridisegnando la mappa delle Antille francesi*. Prima tappa di un percorso attraverso lo spazio romanzesco caraibico, completato nel capitolo successivo, questa sezione ripercorre i luoghi dell'itinerario francofono descritti nei romanzi selezionati. L'esplorazione del paesaggio antillano attraverso la repentina metamorfosi causata dalla colonizzazione, segue un'evoluzione dello spazio che ipotizziamo possa essere trasposta nella finzione romanzesca. I paragrafi e sottoparagrafi che strutturano il capitolo incarnano le successive tappe di un'ipotetica evoluzione dello spazio, reale e fittizio, dalla foresta del *morne* alla giungla urbana della *ville*, attraverso le declinazioni letterarie messe in atto dagli scrittori nelle loro opere. Che si tratti dello spazio incontaminato di Brival o lo spazio *marron* di Glissant, e ancora *L'En-ville* e la *méta-cité* in Chamoiseau o *l'En-ville* in Confiant, vedremo se tale evoluzione spaziale, per ora solo ipotizzata, sarà effettivamente testimoniata dalle opere francofone.

Nel quarto capitolo, il percorso inaugura la *II tappa: Lo spazio romanzesco anglofono*, e la riflessione si arricchisce dell'anima anglofona, attraverso i luoghi dell'arcipelago caraibico rappresentati nelle opere di lingua inglese. L'evoluzione spaziale continua, dunque, e il teatro si allarga alle altre isole dei Caraibi, come denota la successione dei paragrafi, a partire dagli affreschi di Hearn, instancabile *peintre* delle West Indies ottocentesche, fino alle moderne riscritture dei due cantori dell'arcipelago caraibico, la *new map* di Walcott e il *New World* di Brathwaite. L'idea critica di uno spazio letterario caraibico come luogo di incontro e di dialogo delle due voci letterarie dell'arcipelago, nonché di condivisione ed espressione di modalità di rappresentazione dello spazio ricorrenti, aspira qui a trovare testimonianza nelle opere scelte.

Il quinto capitolo, dal titolo emblematico di *Sguardo ampliato, spazio condiviso: l'arcipelago caraibico*, nasce come momento di coesione e condivisione dei risultati emersi dalla nostra riflessione, attraverso un approccio comparatistico che riprenda e sviluppi le tematiche trattate nei capitoli precedenti. Mentre il primo paragrafo "Rappresentazione francofona e anglofona dello spazio a confronto: differenze e analogie" testimonia il dialogo tra gli scrittori e le opere delle due diverse aree dell'arcipelago caraibico, e vedremo secondo quali modalità, l'interrogativo contenuto nel secondo, "I "luoghi comuni" della mappa fisica e mentale dell'arcipelago caraibico: verso un *non-lieu* ?" completa e rilancia quello proposto in apertura della presente introduzione, e che riecheggia nel titolo della nostra tesi.

CAPITOLO 1

Lo spazio caraibico: geografia, storia e società

*[La Caraïbe] Ce n'est pas un paysage, c'est un pays,
ce n'est pas une population, c'est un peuple !*

Aimé Césaire

Il primo capitolo vuole essere una presentazione dello spazio caraibico, attraverso un'analisi della realtà geografica e delle vicende storico-politiche che hanno caratterizzato in particolare le Antille francesi. La geografia dell'arcipelago sarà analizzata alla luce degli eventi storici e politici, come fattore determinante della lunga colonizzazione europea che, in tempi diversi e secondo modalità reiterate, ha profondamente trasformato, nel corso dei secoli, il volto di un territorio e del suo popolo. A testimonianza di come l'evoluzione della geografia antillana segua di pari passo quella della Storia e dei suoi protagonisti, l'attenzione alla coordinata temporale supporterà l'intera analisi dello spazio geografico.

La rappresentazione del paesaggio verterà, dunque, su tre fasi successive, corrispondenti ai tre paragrafi del primo capitolo: partendo dallo spazio colonizzato e passando per la conseguente riappropriazione, da parte del soggetto colonizzato, di tale spazio usurpato, si approderà alla delicata questione tra paesaggio e identità, una triplice messa in discussione della relazione dell'uomo con la sua terra, di nascita, se non di adozione.

Si analizzerà la lenta ma inesorabile trasformazione del paesaggio caraibico, le cicatrici lasciate dalla Storia, e dagli uomini che l'hanno fatta, rimarginate sì, ma indelebili e ben visibili nel territorio, così come nella memoria dell'uomo colonizzato.

1.1 Lo spazio colonizzato: excursus storico-politico

Un lavoro sulla rappresentazione dello spazio non può prescindere da una conoscenza delle vicende storico-politiche legate alla colonizzazione e alle sue conseguenze, delle quali le Antille francesi furono teatro per oltre quattro secoli. Prendendo come linea guida il lavoro dello storico Paul Butel *Histoire des Antilles françaises. XVII^e-XX^e siècle*¹, (pur attingendo a numerose altre fonti, come testi di storia, cultura e società antillana²), nel quale ripercorre magistralmente le tappe fondamentali della storia antillana, si vuole qui analizzare il travagliato cammino che ha condotto le Antille dalla prima colonizzazione sotto Luigi XIII, alla bramata *départementalisation* della Martinica e della Guadalupa nel 1946. Una breve carrellata sui primi due secoli di storia, il Seicento e il Settecento, con un'analisi della società e della città antillane, e dei cambiamenti in atto, per soffermarsi più a lungo sugli ultimi due secoli, contrassegnati da eventi di grande importanza come la rivolta degli schiavi e la fine del regime coloniale, primi segni del fermento e del malcontento del popolo che porterà successivamente all'abolizione della schiavitù³ e alla creazione dei D.O.M.

La nostra scelta di restringere il quadro storico all'Ottocento e al Novecento obbedisce, tuttavia, ad una continuità rispetto al corpus letterario preso in esame: lo scrittore anglofono Lafcadio Hearn, il più lontano degli autori contemplati in questo lavoro (gli altri sono tutti contemporanei), scrive le sue opere nell'ultimo ventennio del XIX secolo, descrivendo la realtà delle Antille all'indomani dell'abolizione, quando crolla l'*habitation* e sorgono le fabbriche, la schiavitù lascia il posto al lavoro come diritto dell'uomo, la sottomissione si trasforma in voglia di affermazione. Tali eventi sembrano accompagnare la nascita dei concetti di riappropriazione e rinegoziazione dello spazio colonizzato, nonché la

¹ P. BUTEL, *Histoire des Antilles françaises. XVII^e-XX^e siècle*, Paris, Perrin, 2002.

² I relativi riferimenti bibliografici saranno forniti nel corso del capitolo.

³ A. COCHIN, *L'abolition de l'esclavage*, Fort-de-France, Désormeaux, 1979. Di grande interesse per il nostro lavoro comparatistico risulta l'analisi binaria di Cochin sulle conseguenze dell'abolizione della schiavitù nelle colonie francesi e, parallelamente, in quelle inglesi.

messa in discussione del rapporto paesaggio-identità, già accennati nell'introduzione. Si vedrà, tuttavia, come gli eventi del XIX secolo resero ufficiali discorsi in atto già molto tempo prima, all'epoca delle *plantations* e del primo vero atto di ribellione al potere del bianco, il *marronnage*⁴, la fuga dello schiavo *marron* che recideva il cordone ombelicale dalla terra lavorata, nutrice di dolore e sofferenza, per gettarsi nelle braccia di madre natura, la vera terra che accoglie e dà rifugio al fuggiasco. Ed è proprio tra le avversità della foresta caraibica che si attua il rito di iniziazione dello schiavo a una nuova vita, dove l'identità dell'uomo viene rinnegata, e poi riscoperta, attraverso un processo doloroso ma doveroso di identificazione alla terra e al paesaggio, le cui origini si perdono nei misteri del mito dei Caribi, l'antico popolo autoctono che per primo subì il sacrificio della colonizzazione (le opere di Roland Brival qui scelte ne sono una preziosa testimonianza).

I due paragrafi successivi analizzeranno, dunque, il processo identitario del popolo caraibico che va in parallelo con la storia, la politica, le catastrofi conseguenti all'operato dell'uomo così come dalla natura, che contribuirono a cambiare il profilo dello spazio e del paesaggio caraibico. Un'evoluzione che, tuttavia, si definisce sincronica e diacronica allo stesso tempo, le cui fasi si sommano nel corso dei secoli e degli eventi (dalla colonizzazione alla costituzione dei dipartimenti), ma anche all'interno di un singolo momento storico-politico, sia pubblico (la rivolta, il *marronnage*, l'abolizione...) sia privato (le tante storie dei personaggi storici e/o romanzeschi), durante il quale si assiste alla triplice progressione "spazio colonizzato-rinegoziato-identitario" in un micro-universo delle storie che partecipa al macro-universo della Storia.

Forniremo in questo primo paragrafo le notizie storiche e politiche ripartite in ordine diacronico, con particolare attenzione, come già anticipato, alle loro

⁴ L. PEYTRAUD, *L'esclavage aux Antilles avant 1979, d'après des documents inédits des Archives coloniales*, Paris, Désormeaux, 1973. Nella sezione dedicata al regime schiavista l'autore analizza in maniera approfondita il fenomeno storico, politico e sociale del *marronnage*, partendo dall'etimologia del termine *marron*, fino ad arrivare al cruciale interrogativo sulle cause del fallimento delle rivolte degli schiavi *marrons*.

ripercussioni sulla società, da sempre segnata dalle differenze “di colore”⁵, e sulla conformazione del paesaggio, prima rurale poi urbano. Tali suddivisioni temporali saranno poi analizzate nei paragrafi successivi, ma questa volta dal punto di vista “psicologico”, vale a dire nel tentativo di fornire un’interpretazione delle reazioni del soggetto colonizzato agli eventi in atto, che lo costringono a una continua messa in discussione della sua relazione allo spazio e, contemporaneamente, della sua identità di uomo come individuo e come appartenente alla società.

Per il primo paragrafo di carattere storico-politico sarà consultata la bibliografia raggruppata sotto la voce “*Storia delle Antille*”, mentre per gli ultimi due paragrafi, “*Spazio e letteratura antillana*” e “*Spazio e identità*”.

1.1.1 XVII secolo. Dai pionieri della fondazione ai pionieri del commercio coloniale

Affascinati, come tutti gli europei, dalle ricchezze dell’arcipelago antillano, letteralmente un paradiso per gli occhi e per le tasche, i francesi non si lasciarono di certo intimidire dalla violenza del clima e della natura, dalle bizzarrie delle due stagioni tropicali, *carême* e *hivernage*, e agli inizi del Seicento si lanciarono alla conquista di quelle terre oltreoceano, forse ignari della forza devastatrice che portavano in seno e che avrebbe segnato per sempre il volto di un’intera civiltà. L’arrivo dei bianchi nel Nuovo Mondo, e la colonizzazione che ne conseguì, ebbero conseguenze della portata di un vero e proprio “ciclone”, come quelli che da sempre flagellano le isole durante la stagione delle piogge: la mano del colonizzatore e quella di madre natura hanno così ritmato la Storia dell’arcipelago. La continua sfida dell’uomo (a se stesso e alla natura) alla ricerca delle ricchezze esotiche, oro, tabacco, caffè, canna da zucchero..., per le quali ha commesso atrocità inenarrabili, prevaricando i diritti dell’uomo, avrebbe ben

⁵ Una sezione del libro di P. Butel è intitolata proprio «La société et la couleur», a sottolineare quanto la differenza epidermica abbia rappresentato nella società antillana uno strumento di legittimazione dell’ideologia coloniale. P. BUTEL, *op. cit.*

presto svelato l'altra faccia della medaglia, in un luogo dove a soccombere era sempre e comunque l'uomo, al di là delle differenze di razza e di potere, di fronte alla potenza della natura che vi governa inesorabile.

Quella che fu definita come l'epoca dei pionieri vide la corsa europea alla conquista delle Antille: inglesi, francesi, olandesi..., cominciarono a negoziare prima con la popolazione autoctona, poi con gli spagnoli (i colonizzatori per antonomasia), al fine di creare delle colonie oltremare che avrebbero permesso al proprio Paese di arricchirsi e di avere il predominio sugli altri. Non è difficile intuire le conseguenze derivanti da questa ambizione europea: lo scopo primario dei paesi rivali era poter vantare il monopolio dei commerci, e per estensione, quello dei principali porti europei e della via marittima dell'Atlantico. I porti di Nantes, Bordeaux, La Rochelle, nomi che nell'immaginario collettivo evocano tragedie come tratta, commercio triangolare..., dovevano all'epoca ostacolare l'espansione del potere olandese, sottrarre ad Amsterdam la reputazione di "metropoli commerciale delle Antille francesi".

Va da sé che in tempi di mire espansionistiche qualsiasi mezzo fosse lecito: fu così che filibustieri, avventurieri, pirati, che da sempre alimentano storie e leggende dei mari dei Caraibi, approfittarono dei desideri dei governi per il proprio tornaconto, dirigendo traffici illegali tra le colonie, che danneggiavano i commerci delle varie Compagnie create all'indomani della colonizzazione.

Nonostante il mito dell'oro delle Americhe nato dalla scoperta di Colombo avesse spinto i francesi, così come gli altri europei, fin dal Cinquecento a voler "condividere" il monopolio delle ricchezze con la Spagna e il Portogallo, i primi a contrarre quella "febbre dell'oro" che li portò a decimare i popoli autoctoni per una ricerca spesso deludente, in realtà la prima frequentazione francese delle coste antillane era ben lungi da scopi colonizzatori. Le guerre civili e religiose che caratterizzarono la seconda metà del secolo in Francia, non favorirono di certo l'espansione commerciale e marittima oltreoceano. Si trattava, infatti, di commerci legati alla pesca e alla ricerca dell'oro, la cosiddetta *course*, ad opera soprattutto di commercianti e navigatori bretoni e baschi, favoriti dalla sempre maggiore conoscenza dell'Atlantico; la tratta delle navi che partiva dai porti

francesi, passando per la Guinea e poi arrivare nelle Antille, per negoziare ori e ricchezze con le popolazioni locali, fa tuttavia pensare a un inizio del famigerato commercio triangolare.

È con il cardinale Richelieu all'inizio del XVII secolo che si può iniziare a parlare di colonizzazione francese alle Antille: risale, infatti, al 1625 l'arrivo dei francesi a Saint-Christophe sotto la guida di Pierre Belain d'Esnambuc, e all'anno successivo la creazione della Compagnia di Saint-Christophe che avrebbe dovuto fare concorrenza alla famosa Compagnia delle Indie Occidentali fondata dagli olandesi nel 1621. Questa prima colonizzazione fu ostacolata dalla continua presenza di altri europei, primi fra tutti gli inglesi, che avevano già avviato a Saint-Christophe la coltivazione del tabacco, e che costrinsero i francesi ad appoggiarsi al commercio illecito degli olandesi, vista l'esiguità delle loro risorse, finanziarie e materiali. Questa situazione di inferiorità sarà una costante della colonizzazione francese nelle Antille fino alla fine dell'Ottocento, ma sebbene l'inizio non fu di certo incoraggiante, la prima colonia francese di Saint-Christophe fu un appoggio, una base per la migrazione dei coloni nelle altre Antille e giocò un ruolo decisivo tra il regno e le nuove colonie, nel fornire viveri e uomini.

Il secondo tentativo di colonizzazione del cardinale Richelieu ebbe come obiettivo l'isola della Martinica sulla cui costa occidentale, tra Saint-Pierre e Fort-de-France, Liénart de l'Olive sbarcò nel 1635 ma, ritenendo l'isola troppo montagnosa e piena di precipizi e *ravines*, virò verso la Guadalupa. La colonizzazione di queste due isole vicine fu caratterizzata da dinamiche diverse, in quanto la Martinica non conobbe le difficoltà iniziali che i colonizzatori dovettero affrontare in Guadalupa: la fame dovuta alla mancanza di viveri, conseguenza del sito poco accessibile scelto per lo sbarco, esacerbò le incomprensioni, già accese, nella gestione dell'impresa tra Liénart de l'Olive e il suo compagno Du Plessis, i quali non godevano di certo dell'appoggio dei familiari, come nel caso di d'Esnambuc in Martinica, che aveva riunito attorno a sé un vero e proprio "clan" di fidati, eletti all'interno del suo *entourage* familiare.

Un elemento positivo, comune alle due colonie, fu senz'altro rappresentato dai rapporti favorevoli e pacifici tra gli Indiani e i coloni, indispensabili per procurarsi i viveri, dato che quelli inviati dalla madrepatria erano spesso insufficienti: anzi, erano le Compagnie stesse a incitare la convivenza pacifica con gli autoctoni, anche se l'obiettivo principale della missione colonizzatrice, di stampo colombiano, era sicuramente la "conversione dei selvaggi". Tuttavia, il depauperamento progressivo delle risorse locali, che non potevano soddisfare il fabbisogno crescente dei coloni, suggerì la necessità di creare delle *habitations*, confiscando agli Indiani terreni da coltivare con tabacco e viveri di prima necessità. Quest'ultimi non restarono di certo impassibili di fronte alla sottrazione coercitiva di terre, di cui finora loro erano stati gli unici possessori e coltivatori: le relazioni tra le due parti divennero sempre più ostili e aspri, e il conflitto endemico.

Anche in quest'occasione le differenze tra le isole di Guadalupa e Martinica furono notevoli: nella prima colonia il disaccordo tra i due signori su come affrontare tale situazione portò a una violenta lotta degli Indiani, basata sulla politica della terra bruciata che lasciava senza viveri i coloni; in Martinica invece, nonostante i conflitti iniziali, la politica della pace di Du Parquet, fondata sulla separazione dei territori dei coloni da quelli degli Indiani, fu presa come esempio dalle isole circostanti.

Fu verso la metà del secolo che i rapporti tra Francesi e Caribi si inasprirono ulteriormente, dando vita a lotte violente e sanguinarie. I fattori scatenanti furono principalmente due: per i coloni non si trattava più solo di viveri e coltivazioni ma la questione era sterminare gli Indiani⁶, e anche lo schiavo marron che fuggiva dalla plantation e raggiungeva i campi dei Caribi che lo proteggevano; inoltre, l'obiettivo primario dei signori coloni era aumentare il proprio potere e

⁶ Sono discordanti i pareri degli storici a proposito della reale intenzione dei colonizzatori di sterminare completamente il popolo indigeno dei Caraibi. A titolo d'esempio, un'interessante riflessione è quella di Peytraud contenuta nell'opera già citata, in cui fornisce un'interpretazione dei complessi e delicati rapporti tra autoctoni e colonizzatori, ponendo interrogativi stimolanti come «Pourquoi on ne l'a pas réduite [la population indigène] en servitude». L. PEYTRAUD, *op. cit.*

arricchirsi, quindi le rivalità si trasformarono in una vera e propria guerra tra i *maîtres* delle varie isole. Al di là del puro pragmatismo, la politica del massacro degli indigeni trova anche una spiegazione psicologica, già accennata in precedenza, vale a dire la sfida dell'uomo bianco alla natura tropicale, la voglia di dominare uno spazio sconosciuto, diverso da quello occidentale, e quindi fonte di ansie e paure.

L'uccisione dell'indigeno, che bene incarna la natura selvaggia e in essa sa trovare rifugio e difesa dal colono, il quale è terrorizzato dall'immagine della natura incontrastata che egli non riesce a controllare, rappresenta dunque nella psiche del colono una sorta di ossessione, un sacrificio da compiere per liberarsi dalle sue paure e poter continuare la sua "missione". Approfondiremo nei paragrafi successivi i risvolti psicologici della colonizzazione nel soggetto colonizzatore e nel soggetto-oggetto colonizzato.

Non potendo analizzare in questa sede i numerosi conflitti che caratterizzarono le relazioni Indiani-coloni, sarà sufficiente pertanto ricordare due esempi che ben rappresentano le due realtà dell'epoca: da una parte, i massacri dell'isola di Granada, passati alla storia come i più sanguinosi e violenti, durante i quali molti Indiani vennero sterminati dai francesi, mentre altri si gettarono eroicamente dal precipizio di quello che fu poi denominato "morne des Sauteurs"; dall'altra, l'esempio della Martinica, dove alla violenza i coloni preferirono la via della conciliazione, alla paura dell'altro, del selvaggio, la conoscenza del sapere e della tradizione dei Caribi, le tecniche e le pratiche di coltivazione, della pesca e della caccia, ad esempio, indispensabili per la sopravvivenza della colonia, e tuttora alla base della cultura creola.

Una terza componente si aggiungerà più avanti all'eterna opposizione tra bianchi-coloni e Indigeni, vale a dire la manodopera proveniente dalla madrepatria, i cosiddetti *engagés*, che lavoravano la terra a partire dall'epoca del tabacco, la cui coltivazione, tipica della cultura caraibica, fu una delle prime fonti di commercio e guadagno dei colonizzatori. Si trattava per la maggior parte di persone di estrazione rurale, contadini della Normandia, e ancora artigiani, carpentieri, falegnami..., insomma gente umile ma abituata al lavoro che

abbandonava patria e famiglia per perseguire la speranza di una vita migliore, così come promettevano i coloni.

Ma dopo la traversata dell'Atlantico, le cui condizioni dovevano preannunciare l'inferno della tratta negriera, e l'arrivo nelle piantagioni antillane, i contadini si trovavano di fronte a una realtà ben diversa da quella promessa dai loro padroni: il "contratto" tra colono e lavoratore durava tre anni, al termine dei quali l'*engagé* era libero di ritornare in patria o continuare a lavorare presso la piantagione, questa volta però nei panni di *maître de case*, vale a dire proprietario del lotto di terra coltivato; in realtà, tale concessione divenne sempre più rara, vista l'esiguità dei terreni disponibili e i conflitti di interessi che regnavano all'interno delle piantagioni. Inoltre, l'improvviso aumento del prezzo delle terre con conseguente svalutazione del tabacco, costrinse il lavoratore a prolungare di tre anni il suo servizio al colono, senza contare che a metà secolo il tabacco cominciava già a subire la forte concorrenza della canna da zucchero, più redditizia ma anche più costosa da coltivare.

Fu così che i coloni decisero di sostituire l'inefficienza dei lavoratori francesi, peraltro decimati da febbri e malattie tropicali, con gli schiavi africani, più robusti e produttivi, la cui tratta precede dunque la piantagione della canna da zucchero, anche se da quest'ultima fu fortemente incrementata (in opposizione all'immaginario collettivo che associa lo schiavo solo alla piantagione di canna). Come Peytraud illustra dettagliatamente nel suo lavoro sulla schiavitù e la tratta negriera nelle Antille⁷, le dinamiche alla base del commercio degli schiavi furono piuttosto complesse, sorrette da un delicato equilibrio tra le parti in gioco e continui conflitti d'interessi, in un valzer di concessioni e privilegi senza alcun fine, se non quello di camuffare e legittimare una realtà tragica dietro espliciti interessi economici.⁸

⁷ L. PEYTRAUD, *op. cit.*

⁸ Nella Préface al suo libro Peytraud mette in discussione la tesi, appoggiata da alcuni, dell'utilità della schiavitù dal punto di vista economico, secondo cui: «L'esclavage a donc été un mal nécessaire; et, si la philosophie le condamne au point de vue humanitaire, l'histoire est obligée de constater qu'il en est résulté un grand bien au point de vue économique.[...]»; da qui l'intenzione alla base del suo lavoro: «Nous ferons voir, en effet, comment ce préjugé a faussé

L'arcipelago delle Antille fu teatro, proprio a partire da questo periodo, di uno spietato "gioco delle ambizioni" destinato a durare per secoli, vale a dire una continua lotta per il monopolio del commercio tra le varie parti in causa, il re, la Compagnia delle isole d'America che lo rappresentava, e i signori delle colonie. Inutile elencare i numerosi provvedimenti presi dal re per ottenere il monopolio (come il divieto di commerciare con gli olandesi) e le strategie di risposta dei governatori delle colonie che rispettavano sempre meno l'autorità reale, incarnata dai capitani della Compagnia. In breve, ormai non si trattava soltanto più di sottrarre il monopolio del mercato europeo agli spagnoli o agli olandesi, o le terre agli Indigeni: la posta in gioco era molto più alta, vale a dire la lotta per il potere dei proprietari sulla colonia. Sebbene l'autorità di quest'ultimi crebbe a dismisura, e la situazione della Martinica sotto il regime di Du Parquet ne fu un esempio, l'atmosfera era sempre carica di tensioni e conflitti interni, tanto che gli ufficiali di Luigi XIV inviati nelle colonie per ripristinare l'autorità monarchica dovettero constatare la fedeltà dei coloni al proprietario, così come il loro forte attaccamento alla terra e al commercio con gli olandesi, ormai divenuto indispensabile ai francesi.

L'obiettivo primario della nuova Compagnia delle Indie Occidentali, creata nel 1664, era quello di vietare qualsiasi tipo di commercio delle colonie francesi con gli stranieri e in particolar modo con gli olandesi, il cui monopolio nelle Americhe era ormai indiscutibile. Tale provvedimento, di chiara ispirazione colbertiana, non fu mai reso noto ai coloni, e si cercò fin da subito di camuffare un'intenzione che avrebbe sicuramente infervorato gli animi e scatenato una guerra. Nella persona del luogotenente Tracy, Colbert fece "sospendere" nelle isole qualsiasi comunicazione con gli olandesi, col pretesto di prevenire la diffusione di un'epidemia di peste che stava scoppiando in Olanda. Tuttavia, le flotte e i loro carichi inviati nelle Antille non avrebbero mai potuto far fronte alle necessità delle colonie che solo gli olandesi, dopo anni di esperienza, riuscivano a soddisfare completamente.

Le ambizioni di Colbert essendo piuttosto esplicite, riuscire a confiscare il commercio delle colonie agli stranieri e metterlo nelle mani dei sudditi del regno, furono molteplici le rivolte che scoppiarono nelle isole, in Martinica, in Guadalupa e poi nella nuova colonia antillana di Saint-Domingue, la cui repressione da parte dell'autorità reale fu violenta, anche se Colbert, spinto dalla necessità di ristabilire l'ordine, concesse ad un certo punto ai coloni di commerciare con gli stranieri in pace o alleati, per poi ripristinare più tardi l'*Esclusif* (l'esclusiva commerciale).

Nel 1674 la soppressione della Compagnia delle Indie Occidentali mise completamente nelle mani del re Luigi XIV le colonie delle Americhe, e le rivolte sembrarono placarsi, grazie anche ad una maggiore stabilità delle istituzioni. Un ruolo di primo piano fu assunto dal nuovo Consiglio sovrano che, soprattutto in Martinica, ebbe una grande autorità e una forte riconoscenza come istituzione e, nonostante i legami familiari e i favoritismi che ne diressero le dinamiche, testimoniò l'instancabile lavoro di Colbert che riponeva nel perfetto equilibrio tra amministratori, consiglio e abitanti, il segreto della riaffermazione del potere monarchico nelle colonie.

Oltre alle isole delle Americhe, le grandi potenze europee si contendevano il monopolio delle acque atlantiche e del mar dei Caraibi, che rappresentava il primo grande passo per l'affermazione del monopolio commerciale nelle colonie. Tuttavia, furono necessarie numerose guerre e diversi trattati per decretare la superiorità marittima e commerciale degli Inglesi che, con la pace di Utrecht, oltre ad ottenere anche la parte francese di Saint-Christophe, riuscirono ad accaparrarsi l'Asiento, il monopolio dell'approvvigionamento degli schiavi per l'America spagnola, realizzando così il sogno francese di sottrarre all'Olanda il primato commerciale.

Un evento di notevole importanza che caratterizzò la fine del XVII secolo nelle Antille francesi fu senza dubbio la *révolution sucrière*, vale a dire l'espansione della coltivazione della canna da zucchero a fianco del caffè e degli altri prodotti e, in seguito, la nascita e lo sviluppo di fabbriche sempre più avanzate. Nonostante tale produzione non conobbe nelle isole francesi il successo

iniziale delle colonie inglesi, come le Barbados, dove la facilità del credito finanziario ne incrementò sicuramente lo sviluppo, gli anni '50 del secolo videro i primi tentativi di introduzione di una coltivazione che si sarebbe più tardi rivelata un'enorme fonte di guadagno.

Tuttavia, il vero e proprio boom della canna da zucchero si ebbe tra la fine del 1660 e il decennio successivo, quando il calo dei prezzi in Europa e l'introduzione dei mulini olandesi dal Brasile permisero le prime realizzazioni delle industrie da zucchero, le cui origini sono da attribuire all'attività dei religiosi, come i gesuiti in Martinica. Se i primi risultati furono acquaviti piuttosto grezze, l'obiettivo primario essendo la distillazione e non la produzione dello zucchero, man mano la messa a punto delle tecniche di coltura e di raffinazione, unita alle capacità imprenditoriali dei proprietari e alla manodopera degli schiavi, fece lievitare il numero delle fabbriche nelle colonie, come ad esempio in Guadalupa, dove nel giro di pochi anni si registrò un impressionante incremento degli schiavi che lavoravano nelle piantagioni.

Ovviamente lo sfruttamento degli schiavi nelle coltivazioni di canna svolse un ruolo di primo piano, dato che essi costavano meno e rendevano di più della manodopera bianca; da qui, l'importanza del monopolio della tratta negriera dall'Africa, quasi completamente in mano agli olandesi, e la conseguente presenza di traffici illegali di schiavi e merci (nonostante l'editto del 1698 che vietava qualsiasi relazione commerciale con le colonie straniere). La rivoluzione introdotta dalla canna non sminuì comunque la coltivazione di caffè, che rimase una delle principali colture delle colonie, soprattutto in Martinica, essendo meno esigente in manodopera e capitali.

La fine del regno di Luigi XIV, che nelle colonie oltreoceano fu parallela all'*età dello zucchero*, non assicurò di certo alle Antille francesi un posto di primo piano nell'economia mondiale, monopolizzata da una potenza come l'Inghilterra, le cui colonie godevano di maggiori risorse finanziarie e, soprattutto, legami commerciali più efficaci per schiavi e merci, senza contare la protezione di Londra, ormai libera dalla presenza dominante di Amsterdam. Tuttavia, l'esempio di Saint-Domingue, dove la prosperità dell'economia

coloniale e la brama di facili ricchezze rendeva insopportabile alle élite il controllo della metropoli e ai *libres de couleur* il potere dei *petits blancs*, annunciava già i cambiamenti in atto nella società delle plantations e delle città coloniali francesi⁹, che sarebbero poi emersi con forza nel corso del XVIII secolo.

1.1.2 XVIII secolo. La *Révolution* economica e sociale

Fu proprio a partire dall'isola di Saint-Domingue che l'economia delle colonie cominciò a svilupparsi, per poi raggiungere nel corso del Settecento una vera e propria esplosione: basti pensare che nel 1740 l'esportazione di zucchero di Saint-Domingue raggiungeva, da sola, l'insieme delle esportazioni dalle Antille inglesi. Le motivazioni dell'attrazione sempre maggiore esercitata dalle colonie sugli europei è da ricercare proprio in questo dato di fatto: tutto il secolo fu caratterizzato da un numero crescente di partenze dai principali porti europei, primo fra tutti Bordeaux, di migliaia di persone, motivate da interessi commerciali o ambizioni personali, gente onesta e malviventi, avventurieri e vagabondi..., in breve, tutti prima o poi avrebbero subito il fascino delle terre oltreoceano.

Senza contare che era la Francia stessa a spingere i propri cittadini ad imbarcarsi, nascondendo un interesse nazionale e un'ambizione politica: creare nelle colonie una classe media di bianchi che potesse mantenere l'equilibrio con l'elemento sociale di colore, evitando rivolte di classe e, eventualmente, difendere le Antille in tempi di guerra. Per questo, ciascun proprietario dell'*habitation* era obbligato ad avere un *engagé* ogni venti persone di colore.

Sebbene non raggiungessero i livelli di produzione e ricchezza di Saint-Domingue, anche le colonie di Martinica e Guadalupa conobbero, soprattutto

⁹ P. BUTEL, *op. cit.*; J. BENOIST, *L'archipel inachevé. Culture et société aux Antilles françaises*. Montréal, Presses Universitaires de Montréal, 1972. Entrambe le opere citate rendono testimonianza delle profonde trasformazioni apportate dagli eventi di carattere storico-politico alla struttura sociale delle colonie, in particolar modo nel delicato passaggio dalla piantagione alla città.

nella seconda metà del secolo, un consistente incremento delle fabbriche di zucchero, favorito dalla manodopera servile che, da sola, costituiva un terzo del capitale investito. È facile dedurre, quindi, che i proprietari coloniali più ricchi erano coloro in grado di investire ingenti somme di denaro e di risorse nella coltivazione della canna da zucchero: solo schiavi produttivi ed instancabili che lavoravano in sconfinati campi di canna, avrebbero permesso ad una fabbrica di grosse dimensioni di produrre quantità di zucchero o di melassa, esportati addirittura nel Nord America.

Numerose sono le testimonianze di viaggiatori, riportate da Butel¹⁰, che restarono sconvolti dalla rivoluzione dello zucchero prodottasi nelle Antille, tale da trasformare le colonie francesi, e non solo, in enormi fabbriche, attive anche di notte, e i coloni in frenetici produttori. In realtà, nonostante il re indiscusso delle colonie fosse lo zucchero, anche le altre coltivazioni, come il caffè, il cotone e l'indaco, in qualche modo meno esigenti dello zucchero ma comunque redditizie, contribuirono ad alimentare il commercio coloniale e l'esportazione in Europa, che alla vigilia della Rivoluzione erano senza dubbio fiorenti.

Ma chi era il vero vincente della prosperità coloniale dell'Ottocento in questo teatro degli alti e bassi dei prezzi, delle perdite e dei guadagni, chi tra proprietario e commerciante, tra venditore e creditore? Nel caotico mondo delle plantations antillane a dirigere le dinamiche dell'economia coloniale erano i *planteurs*, che operavano in loco mettendo a frutto le risorse finanziarie fornite dai *négociants*, che invece dirigevano il commercio dalla madrepatria. Sebbene sia facile affermare che all'ultimo gradino della piramide coloniale ci fossero gli schiavi, il cui loro lavoro era essenziale alla sopravvivenza della fabbrica, non è altrettanto facile attribuire il vertice a uno solo dei due "padroni": al proprietario, spesso in debito con i creditori e che, approfittando della situazione, lasciava la sua plantation nelle mani di economi e governatori incompetenti (conosciuto come il fenomeno dell'*absentéisme*); oppure al commerciante che, nonostante le

¹⁰ P. BUTEL, *op. cit.*

grosse perdite di schiavi e finanze, riusciva a fare comunque fortuna, grazie alla sua fama diffusa nei maggiori porti europei.

Se il motto in voga durante l'epoca coloniale era "Mener grande vie pour éblouir et s'endetter pour cela"¹¹, a testimonianza di una realtà quotidiana in cui erano in pochi ad arricchirsi, tuttavia era l'origine stessa della colonia a ricordare a tutti, debitori e creditori, schiavi e padroni, che il destino dell'economia antillana era strettamente correlato ai capricci della natura: infatti, bastava un uragano, un'alluvione o un periodo di siccità a devastare intere coltivazioni e a ridurre sul lastrico, nel giro di poco, tutti gli attori di quella prosperità coloniale, tanto invidiata dagli affaristi della metropoli.

L'instabilità dell'economia antillana, da sempre succube delle bizzarrie del clima così come del colono, non intaccò mai l'identità che il potere francese aveva attribuito ai suoi possedimenti oltremare: diventate province del regno, dopo la soppressione della Compagnia delle Indie Occidentali, le isole d'America dovevano servire esclusivamente l'economia del regno, fornire prodotti e merci alla madrepatria o da lì, e solo da lì, esportarle all'estero, e in cambio ricevere beni di prima necessità. Risulta chiaro fin dall'inizio, dunque, il carattere di dipendenza dell'economia antillana dalla metropoli, e l'obiettivo primario del potere francese di monopolizzare le colonie, attraverso una politica di isolamento, prima commerciale poi culturale, le cui conseguenze negative si sarebbero inasprite nei secoli, segnando per sempre l'identità antillana.

Il rapporto di dipendenza che legava la madrepatria alle colonie non era unidirezionale bensì biunivoco, vale a dire che l'espansione commerciale della Francia era sicuramente debitrice del commercio coloniale: la domanda europea di prodotti tropicali, alimentari e non solo (caffè, zucchero, stoffe, cotone, lino...), ne incrementava sempre più l'esportazione fuori Francia; questo contribuiva senza dubbio allo sviluppo industriale delle zone portuali della costa atlantica,

¹¹ «Fare la bella vita per stupire e indebitarsi per poterlo fare»: questa espressione, come suggerisce Butel, sintetizza bene le recriminazioni fatte dai commercianti della metropoli contro coloro che si arricchivano grazie alla prosperità coloniale. *Ibidem*, p. 108.

raffinerie, cantieri navali, fabbriche tessili che trasformarono i porti, valga per tutti l'esempio di Bordeaux, in centri dinamici e in continua espansione.

Una novità del XVIII secolo fu rappresentata indubbiamente dai rapporti commerciali delle colonie antillane, che non si limitarono solo agli olandesi come nel secolo precedente, ma si espansero verso il nord continentale, allargando i loro scambi con gli inglesi d'America. I nuovi partner di commercio e i legami con città come Boston, Philadelphia, New York, se da un lato soddisfacevano la richiesta di viveri e schiavi sempre elevata nelle colonie, dall'altro si rivelarono ben presto una presenza piuttosto invadente e una minaccia per l'economia coloniale. L'invidia degli inglesi nel vedere le colonie francesi diventare sempre più fiorenti dal punto di vista economico, e questo grazie anche al loro aiuto, scatenò tutta una serie di conflitti tra le due potenze europee che dal 1744 al 1783, ben quarant'anni, diedero vita a diverse guerre. La causa principale della diatriba era, come sempre, il monopolio del commercio coloniale e in questo l'Inghilterra la faceva da padrone, grazie soprattutto all'efficienza della Royal Navy che con le sue flotte e i suoi uomini superava di gran lunga i mezzi che la Marine Royale poteva offrire alla Francia.

Se il ruolo della Marina fu essenziale nella politica militare dell'occupazione delle colonie, allo stesso tempo finanziare le flotte, e soprattutto rifornirle di uomini, mezzi e viveri dopo le perdite successive agli scontri, non era di certo impresa facile per la madrepatria. Fu così che l'inferiorità della Marina francese rispetto a quella britannica non poté impedire l'occupazione inglese della Guadalupa, poi della Martinica, e così via di seguito delle altre isole. Tuttavia, se in tempi di guerra le colonie subivano l'interruzione, se non proprio completa ma comunque parziale, degli scambi con la Francia, il calo dei prezzi locali e l'aumento di quelli europei, come conseguenza delle difficoltà di rifornimento, d'altro canto le frodi e i traffici illegali di viveri e schiavi proseguivano indisturbati. In questa prospettiva, allora, si può affermare che lo scopo degli inglesi di distruggere l'economia delle colonie francesi non fu raggiunto e la guerra marittima si rivelò un vero fallimento, visto che la

Guadalupa e Saint-Domingue alla fine dei conflitti conobbero una ripresa spettacolare dell'economia, rilanciata proprio dall'occupazione britannica.

Ma quale fu la realtà sociale delle colonie all'epoca della guerra con gli inglesi? All'indomani della pace il potere francese, per risanare le proprie finanze, cercò di addossare i debiti di guerra alle colonie, vale a dire ai proprietari, ai commercianti, se non addirittura agli abitanti che, fino ad allora, avevano goduto di grossi privilegi fiscali rispetto ai contribuenti europei. Infatti, il regime fiscale nelle colonie era piuttosto favorevole: basti pensare che le uniche tasse che gravavano sui proprietari erano quella per gli schiavi e quella sulle derrate alimentari provenienti dal regno. Al di là delle numerose polemiche e malcontenti in merito, furono sperimentate alcune soluzioni, come dividere il peso fiscale tra commercianti (per le uscite) e abitanti (per le entrate), senza giungere tuttavia a risultati confortanti.

Un'altra questione di grande importanza fu quella relativa alle milizie francesi nelle colonie : scelte dal potere francese, dovevano difendere la giustizia e occuparsi della sicurezza delle colonie. Tra gli obiettivi primari di questi "corpi speciali" vi era la prevenzione delle rivolte degli schiavi e soprattutto la lotta al marronnage¹², la caccia agli schiavi ribelli. Anche in questo caso, la presenza nelle milizie di infiltrati come filibustieri, vagabondi, disertori, marinai ..., causava malcontento e sospetto nelle colonie nei confronti di questi organi del potere.

Figura di primo piano nella società coloniale, il governatore, *le gouverneur*, rappresentava in prima persona il potere francese e, proprio per questa ragione, gli fu fin dall'inizio vietato qualsiasi legame di sangue con la società creola, per conservarne la "purezza" bianca e prevenire eventuali abusi e influenze creole nel suo governo. Ben presto, tuttavia, egli si lasciò sedurre dalle ricchezze materiali nonché dalle bellezze locali, e il lusso, l'avidità, la voglia di guadagno, divennero i tratti distintivi di un personaggio scomodo, ma allo stesso tempo

¹² La cosiddetta «chasse aux marrons», e le misure di repressione attuate in merito, sono state analizzate da Peytraud nella seconda parte del suo già citato lavoro, dedicato al regime schiavista. L. PEYTRAUD, *op. cit.*

essenziale a mantenere il delicato equilibrio delle forze e dei rapporti della società coloniale. La coppia governatore-intendente incarnava il conflitto di interessi tra il potere militare rappresentato dal primo e il potere civile difeso dal secondo, senza contare le figure secondarie che circolavano nelle colonie, come l'amministratore, l'economista o altri sostituti ancora, che prendevano il loro posto nella giostra della politica coloniale.

Al vertice della piramide vi era l'aristocrazia coloniale, che costituiva la maggioranza dei Consigli, all'epoca detti superiori, preposti ad approvare l'operato dei governatori e a giudicare in ultimo appello. Ufficiali di milizia e abitanti illustri prendevano parte a quest'organo dal potere esecutivo, che fu creato all'inizio della colonizzazione, prima a Saint-Christophe e poi via via nelle altre colonie. Ben presto però il Consiglio subì l'influenza della classe aristocratica creola, dove era forte la tradizione di mandare i figli a studiare diritto in Francia; al loro rientro i giovani dottori in legge entravano a far parte del consiglio, prima come assessori o sostituti procuratori, infine come consiglieri titolari. In Martinica, dove il numero di consiglieri creoli era al pari di quello dei metropolitani, il Consiglio era riconosciuto come la massima istituzione e il consigliere era visto come "un buon partito", senza contare che le grandi famiglie martinicane, per la maggior parte creole, vantavano una presenza nel Consiglio di lunga tradizione, motivo di orgoglio per le generazioni future.

Nonostante fosse consolidata da forti legami familiari, quella dei consiglieri era una casta tutt'altro che isolata che manteneva contatti, alleanze e rapporti d'interesse con commercianti e amministratori delle isole limitrofe. Da qui i dissapori tra queste élite e il potere, che il più delle volte indietreggiava di fronte alle rivolte dei creoli, rinunciando a qualsiasi messa in pratica di riforme o soluzioni politiche, come nel caso della prima ribellione risalente al 1717 in Martinica, passata alla storia come la rivolta del *Gaoulé*¹³. Non potendo in questa sede approfondire le cause e gli sviluppi di questa rivolta, sarà sufficiente ricordare che come risultato si ebbe la diffusa richiesta di un'assemblea coloniale

¹³ Il termine deriva probabilmente dall'espressione caraibica *gaoulé* che significa movimento, agitazione (da P. BUTEL, *op. cit.*, *Notes*, nota 24, p. 377).

che discutesse l'invio di una delegazione di deputati coloniali agli Stati Generali: fu un passo decisivo verso le rivoluzioni che avrebbero caratterizzato tutto l'Ottocento.¹⁴

1.1.3 I metà del XIX secolo. Dalla Rivoluzione alla fine del regime coloniale

La Rivoluzione giunse nelle Antille in un momento piuttosto favorevole alla produttività commerciale, grazie anche alla fiorente espansione atlantica che rese le colonie d'oltremare, prima fra tutte Saint-Domingue, dei veri e propri paradisi, destinati ad accrescere sempre più la loro fortuna. I fermenti rivoluzionari prima, e lo scoppio delle ribellioni in seguito, misero fine ad ogni speranza di sviluppo commerciale nonché sociale che sembrava potesse trovare terreno fertile nelle isole coloniali. Il vento della rivolta proveniente dalla *métropole* andò ad alimentare gli entusiasmi e le speranze delle parti sociali in causa, provocando reazioni diverse tra gli attori della giostra coloniale, ancora una volta decisi a difendere i propri interessi e ideali a qualsiasi costo.

I primi a subire il fascino della rivolta furono senz'altro le *élites* coloniali, la cui bramosia di potere ed autonomia vedeva nelle trasformazioni politiche in atto la ricompensa di anni di sacrifici nelle terre oltreoceano, lontani dalla madrepatria; i *libres de couleur*, o mulatti, fecero della Rivoluzione la bandiera del loro diritto all'uguaglianza politica con i bianchi, mentre i *petits blancs* declamavano la loro resistenza a qualsiasi cambiamento nelle gerarchie di colore, due posizioni contrapposte che portarono inevitabilmente allo scoppio delle guerre civili. Ai piedi della piramide sociale coloniale, gli schiavi, nonostante la loro situazione, giuridica e quotidiana, fosse migliorata in seguito alle riforme del

¹⁴ R. TOUMSON, *La période révolutionnaire aux Antilles. Images et résonnances: littérature, philosophie, histoire sociale, histoire des idées* (avec la collaboration de Charles Porset), Actes du Colloque international pluridisciplinaire, 26-30 novembre 1986, Fort-de-France/Point-à-Pitre. Nonostante l'approccio prettamente letterario dell'opera, essa fornisce un quadro completo dei fermenti rivoluzionari e delle risonanze avute nella vita sociale, nonché nel pensiero e nell'arte dell'epoca.

1785, approfittarono di questo momento di profonda instabilità politica e sociale per difendere la loro causa.

Infatti, mentre i bianchi erano impegnati non solo in conflitti intestini, ma anche a tutelare il loro territorio dalle pretese dei *libres de couleur*, gli schiavi decisero di passare dalle parole ai fatti, scegliendo di sovvertire il sistema coloniale del quale erano stati vittime fino ad allora con la forza distruttrice degli incendi, simbolo della loro rivolta contro i bianchi, che devastarono la *plaine du Nord* di Saint-Domingue nella notte del 21 agosto 1791. Tale data, passata alla storia come il giorno della catastrofe, segnò la rovina di una delle regioni più prospere della colonia, che dopo questo evento non conobbe mai più il ritorno alla tranquillità.

In merito a questa insurrezione degli schiavi, è interessante soffermarsi sul quesito sollevato da molti studiosi e storici circa l'influenza del fenomeno storico del *marronnage* sulla rivolta: si possono ricondurre le origini delle ribellioni all'azione delle bande di schiavi *marrons*, piuttosto numerose a Saint-Domingue, mirata a liberare gli schiavi rimasti nella *plantation*? Gabriel Debien e altri storici¹⁵ che si sono occupati della questione, con diversi studi sulle corrispondenze tra il *marronnage* e gli eventi rivoluzionari nelle colonie¹⁶, non sembrano condividere una simile interpretazione dei fatti.

Stando alla realtà commerciale degli anni precedenti le rivolte, con una fiorente produzione di caffè nelle montagne della parte orientale attorno a Cap ad esempio, il *marronnage* e il suo raggio d'azione erano sicuramente ostacolati da una situazione che non permetteva una forma armata di resistenza: i *marrons* erano perlopiù fuggiaschi temporanei, che spesso ritornavano nelle piantagioni viste le terribili condizioni di vita nei *mornes*, vivevano alla giornata,

¹⁵ Butel cita il contributo di alcuni storici, tra cui Gabriel Debien, alla riflessione sul rapporto tra *marronnage* e rivolta. P. BUTEL, *op.cit.*, p. 225; cfr. G. DEBIEN, *Études antillaises, XVIII^e siècle*, Paris, Colin, 1956; *Les Esclaves aux Antilles françaises, (XVII^e-XVIII^e siècle)*, Fort-de-France, Société d'histoire de la Martinique, 1974.

¹⁶ Nel suo studio sulla schiavitù nelle Antille Francesi Lucien Peytraud dedica un intero capitolo al fenomeno del *marronnage* e alle rivolte degli schiavi, soffermandosi sul carattere fallimentare delle ribellioni. L. PEYTRAUD, *op. cit.*, Livre II, Chapitre VII, «Du *marronnage* des nègres. – Révoltes», pp. 343-373.

arrangiandosi per conto proprio, non vi erano capi né bande armate. In breve, nonostante il marronnage abbia sempre rappresentato nell'immaginario collettivo una vera e propria forma di rivolta, la realtà dei fatti era ben diversa, e le insurrezioni di Saint-Domingue non sono riconducibili all'azione di fuggiaschi dell'ultima ora, ma di rivoltosi ben organizzati e con intenti precisi.

Un'altra domanda di notevole interesse riguarda la facilità e la velocità di diffusione della rivolta, imputabile secondo Butel innanzitutto all'incapacità delle autorità e alla disorganizzazione delle milizie, impreparati ad affrontare una situazione improvvisa come un'insurrezione; a complicare la già precaria difesa vi furono le malattie e le imboscate che decimarono le truppe dei bianchi, costretti a rintanarsi nelle città.

Il secondo evento che segnò in maniera definitiva il destino delle Antille fu la nuova guerra marittima del 1793 che, eccezion fatta per la tregua della pace di Amiens del 1802, durò quasi ventidue anni, un periodo lunghissimo di instabilità e conflitti che compromise le già deboli condizioni del commercio coloniale, gravemente danneggiato dalla Rivoluzione. Le occupazioni inglesi della Martinica, dal 1794 al 1802 e successivamente dal 1809 al 1815, e della Guadalupa, dal 1810 al 1815, favorirono di nuovo l'immissione delle loro produzioni sul mercato internazionale, e gli inglesi ripresero così il controllo dei mercati europei dello zucchero: fu l'inizio della fine, dato che i porti francesi, creditori dei *planteurs*, persero i loro mercati, il commercio d'*entrepôt* che aveva sostenuto fino ad allora l'economia antillana fu distrutto e il vecchio regime economico coloniale delle isole scomparve per sempre. In seguito all'invasione inglese, che in alcuni casi ripristinò la schiavitù e l'economia della piantagione, si ebbe il fenomeno dell'emigrazione: numerosi *planteurs* o commercianti, per sfuggire al massacro o alla deportazione, si rifugiarono, seguiti dai loro schiavi, negli Stati Uniti dove nel 1793 si registrò un'ondata di arrivi dalle Antille senza precedenti.

In questo periodo storico di assoluta instabilità politica, si affaccia nella realtà antillana la figura di Toussaint Louverture, l'uomo nato schiavo e reso poi libero a trentatré anni, che segnò il destino delle Antille con la sua dittatura,

conquistando Saint-Domingue nel 1801 nel tentativo di formare una Costituzione autonoma che gli assicurasse i pieni poteri. Ma colui che passò alla storia con l'epiteto di "dictateur noir" avrebbe dovuto fare i conti con un uomo ambizioso quanto lui, Bonaparte, il quale, dopo averlo nominato capitano generale della parte francese di Saint-Domingue, trasferì l'incarico al proprio cognato, costringendo Louverture alla deportazione in Francia. Tuttavia, il tentativo di Bonaparte di riconquistare Saint-Domingue risultò un fallimento e nel 1804 Dessalines proclamò l'indipendenza dell'isola sotto il nome indigeno di Haïti: bisognerà aspettare il 1825 affinché la Francia riconosca indipendente l'isola e addirittura il 1838 per la piena conferma, sotto la monarchia di luglio, dell'indipendenza.

Concludiamo questo breve excursus storico sugli eventi rivoluzionari, soffermandoci sulla situazione delle Piccole Antille che reagirono in maniera completamente diversa rispetto alle Grandi Antille di fronte ai mutamenti in atto¹⁷. A titolo d'esempio, la Martinica sotto l'occupazione britannica ritornò alla situazione precedente gli anni rivoluzionari, prima del 1789, tanto che si guadagnò l'appellativo di "immuable", a testimonianza di come le strutture e le mentalità della società dell'Ancien Régime rimasero ben salde durante la Rivoluzione; la Guadalupa invece, sotto la guida di Victor Hugues, conobbe come Saint-Domingue il fenomeno dell'emigrazione, ma vide allo stesso tempo l'abolizione della schiavitù trasformarsi in una maggiore libertà concessa ai lavoratori delle piantagioni.

Il periodo che seguì la pace di Amiens fu caratterizzato da un apparente ritorno al vecchio regime, che nella realtà dei fatti appariva completamente distrutto, e da tutta una serie di segnali (l'affaire Bissette, nuovi fermenti rivoluzionari, il neonato modello di società haitiano, i movimenti

¹⁷ Per un'analisi approfondita delle conseguenze della Rivoluzione del 1848 nelle Piccole Antille, si veda lo studio di Auguste Cochin sull'abolizione della schiavitù, dove sono presi in esame gli effetti dell'evento rivoluzionario e dell'abolizione nelle diverse colonie europee (francesi, inglesi, danesi e svedesi); nella sezione dedicata alle colonie francesi, Cochin dedica un intero paragrafo a ciascuna isola, tra cui Martinica e Guadalupa. A. COCHIN, *op. cit.*, Chapitre V, «La révolution de 1848 aux colonies», pp. 81-109.

abolizionisti....) della vera rivoluzione ancora da compiersi, l'abolizione della schiavitù, che arrivò all'improvviso con conseguenze economiche e sociali disastrose.

Quando le Piccole Antille caddero definitivamente sotto l'egida della Francia di Luigi XVIII, nel 1815, planteurs e commercianti cercarono in tutti i modi di mantenere le attività commerciali tradizionali, in nome dell'antico *Exclusif* da ripristinare per poter ritrovare la prosperità di Saint-Domingue. Infatti, anche il governo della Restaurazione, come quello dell'Ancien Régime, tentò di eliminare la concorrenza straniera dal commercio coloniale, ridando forza alle leggi regolamentari del commercio, note come Esclusivo, gravemente indebolite durante il periodo rivoluzionario.

I buoni propositi furono ben presto smentiti dalla realtà commerciale delle colonie, che si vedevano costrette ad acquistare merci al miglior prezzo, così come a distribuire le produzioni al miglior offerente, nonostante fosse straniero; impossibile dunque applicare interamente le leggi dell'Esclusivo a causa di un'effettiva mancanza di merci e approvvigionamenti francesi. Tuttavia, furono in molti a protestare contro lo smantellamento definitivo di un sistema doganale che aveva il vantaggio di garantire comunque un mercato controllato e un commercio protetto. In definitiva, bisognava attendere il periodo liberale del Secondo Impero per vedere instaurato nelle colonie un commercio finalmente di "libero-scambio coloniale" che mettesse fine al sistema dell'Esclusivo, vecchio strascico del regime coloniale.

Non bisogna dimenticare, tuttavia, che fu proprio l'efficacia delle protezioni commerciali, insieme alla debole concorrenza straniera, a favorire attorno al 1820 lo sviluppo del commercio dello zucchero che portò notevoli guadagni ai planteurs delle colonie. A questo periodo di fiorente produttività e ricchezza, conosciuto come "la belle époque sucrière"¹⁸, seguì nel decennio successivo una terribile crisi, causata indubbiamente da quel blocco dei mercati che già aveva

¹⁸ Nel lavoro già citato, Cochin analizza la situazione commerciale delle colonie all'indomani dell'emancipazione degli schiavi, a partire da «La question des sucres» che, tra alti e bassi, crisi e riprese, caratterizzò gran parte dell'economia coloniale del XIX secolo. *Ibidem*, Chapitre XI, pp. 159-187.

caratterizzato l’Ancien Régime e i primi anni della Restaurazione, e che tornò a farsi sentire con forza, mettendo in luce tutte le sue terribili conseguenze sul piano economico e sociale. Oltre ai danni commerciali e all’improduttività che ne scaturì, la crisi aggravò maggiormente i rapporti tra padroni e schiavi, i primi sempre più rigidi e intenti a modernizzare la produzione delle habitation, spesso senza risultati, i secondi sempre più sensibili alle voci della rivolta antischiavista provenienti dalla metropoli.

Uno dei fenomeni che si registrò all’indomani della Rivoluzione, oltre a quelli di carattere puramente commerciale ed economico, fu senz’altro l’emergenza di una nuova società coloniale¹⁹ che visse in primo piano la caduta dell’Ancien Régime sotto i colpi della forza rivoluzionaria. Il ritorno delle Antille alla Francia della Restaurazione vedeva una società saldamente ancorata alle vecchie strutture del regime coloniale: la divisione in tre classi, i bianchi, i mulatti e gli schiavi, rimase alla base della società coloniale e continuò ancora per molto tempo a dirigere i rapporti di vita quotidiana. Nonostante la Rivoluzione non avesse mutato le condizioni di nessuno, la rivolta degli schiavi di Saint-Domingue lasciò il segno, soprattutto nei bianchi, i quali, profondamente sconvolti dall’esperienza haitiana, si guardarono bene, e per oltre mezzo secolo, dal proporre riforme o cambiamenti che potessero favorire un ritorno alle sommosse degli schiavi.

La nascita di una nuova società coloniale fu influenzata dunque da fattori esterni alla vita delle colonie, vale a dire quei fermenti metropolitani, portati avanti dai libres de couleur di Francia e dagli “abolizionisti”. Alla fine dell’Impero, l’abisso tra mulatti e bianchi creoli era veramente enorme e non accennava a diminuire, anzi i bianchi erano sempre più terrorizzati dal numero

¹⁹ I cambiamenti sociali messi in atto dagli eventi rivoluzionari e la conseguente emergenza di una nuova società coloniale, fatta di contraddizioni e compromessi tra le parti sociali in causa, sono di grande interesse per la nostra riflessione sull’identità del soggetto coloniale; tuttavia, data la complessità della questione e senza perdere gli obiettivi primari della nostra ricerca, ci limiteremo a fornire un quadro riassuntivo delle componenti e delle dinamiche sociali più significative, prendendo come fonte i contributi di tre studiosi già citati, come Butel, Cochin e Peytraud, i quali nei loro lavori di carattere storico dedicano ampio spazio alla complessa realtà sociale delle colonie.

dei liberi, in continuo aumento. L'arrivo a Fort-Royal del commissario giudiziario creolo La Mardelle, inviato dalla metropoli con la missione di equilibrare l'ordine giudiziario tra libres e blancs, scatenò numerose polemiche da parte di entrambe le fazioni e sembrò non portare ad alcuna soluzione.

Ma l'evento senza dubbio più significativo fu quello passato alla storia come l'affaire Bissette che sconvolse profondamente la Martinica, aggravando maggiormente i delicati rapporti tra bianchi, creoli e mulatti. Il notaio di colore Cyrille Bissette, fu accusato di aver portato e diffuso nella colonia la famosa brochure *De la situation des gens de couleur libres aux Antilles Françaises*, stampata e pubblicata a Parigi, portavoce dei diritti delle persone di colore. Accusato di essere un cospiratore, nel 1824 Bissette fu condannato prima all'esilio in Francia, poi ai lavori forzati a perpetuità. Questo episodio giudiziario fu il segnale di una lotta senza precedenti in atto tra liberi di colore e bianchi, destinata a continuare a lungo e ad alimentare, come l'affaire Bissette, le discussioni di tutta la Francia, nonché ad ingigantire sempre più l'insormontabile barriera di colore tra le due classi.

Un barlume di speranza si affacciò all'inizio del 1830, con tutta una serie di ordinanze in merito ai diritti civili e politici che avrebbero accorciato le distanze tra i liberi e i coloni di origine europea. Mentre l'opinione pubblica in Francia era sempre più favorevole all'emancipazione degli schiavi, nelle isole la resistenza dei bianchi non accennava a cedere, nonostante si facessero i primi passi verso l'assimilazione. Se il primo risultato si ebbe sul piano civile, con la decisione di scrivere tutti gli atti civili di bianchi e liberi in un solo registro, le riforme più importanti interessarono i diritti politici. Il principio della carta del 1830, il quale affermava che ogni persona nata libera, o avente acquisito legalmente la libertà, godeva nelle colonie di diritti civili e politici, senza alcuna discriminazione, fu applicato in modo limitato.

Tuttavia, le ordinanze di emancipazione si succedettero in maniera progressiva: il tanto bramato *affranchissement* ²⁰, che un tempo prevedeva una tassa da pagare, venne sostituito nel 1831 da una semplice dichiarazione del padrone che voleva rendere libero il suo schiavo; nel 1839, si decise la liberazione di diritto per i matrimoni tra schiavo e libero, o tra padrone e schiavo, così come per gli schiavi adottati da un libero.

All'indomani di queste conquiste, mentre nelle colonie i liberi di colore rimasero molto delusi e la loro reazione aumentò maggiormente la distanza con i bianchi, Bissette, residente a Parigi dopo l'esilio, iniziò a partecipare attivamente alla causa per l'abolizione della schiavitù, collaborando con giornali liberali e addirittura fondando una sua rivista nel 1834, *La Revue des colonies*, dove si fece portavoce, ancor prima di Schœlcher, dei diritti degli schiavi. Protagonisti di primo piano della Storia delle Antille francesi, Bissette e Schœlcher, nonostante il comune desiderio di abolire la schiavitù, si trovarono più volte in disaccordo per via delle loro posizioni, più o meno moderate, riguardo ai rapporti tra i neri e i liberi di colore.

Quali furono invece le reazioni e gli atteggiamenti dei coloni di fronte alla possibilità dell'abolizione? Indubbiamente molteplici e disparate, come ci mostra l'esempio del magistrato Pierre Dessalles, sul quale Butel si sofferma per chiarire la complessità dei comportamenti dei coloni²¹, a metà tra rigide posizioni, come quella di condannare la Guadalupa, "rassegnatasi" all'emancipazione del 1847, e atteggiamenti più moderati, verso gli schiavi *affranchis*, ad esempio, tenuti ingiustamente in schiavitù dai vecchi padroni. Ed era proprio il cattivo

²⁰ Il fenomeno storico e politico dell'*affranchissement*, vale a dire la liberazione degli schiavi dal potere dei padroni, e la conseguente emergenza della figura sociale dell'*affranchi*, lo schiavo liberato, pone nuove problematiche all'interno della società coloniale, mettendo in discussione i delicati equilibri tra le parti sociali; per un'analisi più approfondita della situazione giuridica e sociale degli *affranchis*, si rimanda a L. PEYTRAUD, *op.cit.*, Livre II, Chapitre IX, «Affranchissement des esclaves. Situation nouvelle des affranchis», pp. 403- 437.

²¹ Butel riporta alcune citazioni di Dessalles particolarmente significative circa le conseguenze dell'abolizione sulla condizione dei coloni: «Il n'a pas de mots assez durs pour condamner "l'atroce loi Mackau" [...] quand on vit des planteurs traduits en correctionnelle pour avoir puni des Nègres, ce fut pour lui "la ruine des colons". [...] l'émancipation ne faisait que "mettre de l'embarras dans le système colonial"». *Ibidem*, pp. 281-282; citato in P. DESSALLES, *La Vie d'un colon à la Martinique (1808-1834)*, édition de H. Frémont, Courbevoie, 1988.

comportamento dei padroni e i soprusi sugli schiavi, uno degli argomenti preferito dai negrofili nella loro campagna per l'abolizione della schiavitù, grazie alla quale si sensibilizzò l'opinione pubblica sulla triste realtà degli abusi e degli atti illegali di cui erano vittime gli schiavi e che, un tempo ritenuti frutto delle loro menti malate, ora trovavano finalmente giustizia.

Il clima di crescente emancipazione e progressiva diffusione della libertà per gli schiavi, ricevette un notevole aiuto dall'élite liberale di nobili e scrittori come Lamartine, Montalembert, Tocqueville e in particolar modo il duca de Broglie che fondò la Società francese per l'abolizione della schiavitù, allo scopo di redigere un vero programma di emancipazione.

La sensazione che l'opinione pubblica stesse diventando sempre più sensibile alla situazione degli schiavi tanto da ritenerla "addirittura" insopportabile, fu confermata dalla *loi sur le patronage*, un'ordinanza del 1840 che prevedeva indagini periodiche dell'autorità giudiziaria nelle piantagioni al fine di controllare le condizioni di vita e di lavoro degli schiavi: fu una vera e propria conquista che indignò i coloni, i quali si sentivano minacciati nei loro diritti sulla proprietà coloniale e, soprattutto, nell'esercizio della loro autorità. La vera e propria rivoluzione in materia di diritto civile²² si ebbe tuttavia nel 1845 con la legge Mackau, dal nome del ministro della Marina, la quale si rivelò un attentato al vecchio sistema coloniale: la giornata di lavoro ridotta a nove ore e mezzo, vietato il lavoro notturno, diritto dello schiavo a riscattarsi, insieme alla sua famiglia, con l'obbligo di rimanere per cinque anni come salariato nella piantagione.

A conclusione del nostro paragrafo sulla fine del regime coloniale, raccogliamo il quesito di Butel sull'influenza della Chiesa nel progetto di

²² Sulla situazione giuridica degli schiavi, si veda il contributo di Peytraud, il quale, oltre ad una dettagliata analisi della legislazione nelle Antille – con particolare riferimento al famigerato *Code Noir* –, fornisce un quadro esaustivo della posizione giuridica dello schiavo in merito al diritto civile. L. PEYTRAUD, *op. cit.*, Livre II, Chapitre I, «La législation des Antilles – Le Code Noir», pp. 139-163; Chapitre V, «Des esclaves considérés par rapport au droit civil», pp. 241-287.

emancipazione degli schiavi²³, soffermandoci su quali furono nella pratica i suoi tentativi di migliorare la situazione delle vittime della colonizzazione. La condanna di papa Gregorio XVI nella lettera *In Supremo* della tratta degli schiavi come «trafic inique, pernicieux, dégradant»²⁴ non corrisponde al reale atteggiamento della Chiesa e dei suoi organi preposti a rappresentarla, missionari, curati, abati, prelati..., nei confronti del terribile crimine contro l'umanità che fu la schiavitù.

Non potendo in questa sede approfondire un argomento tanto complesso e delicato, prenderemo in esame diversi esempi dell'atteggiamento della Chiesa cristiana di fronte alla situazione delle Antille francesi, in particolar modo nel periodo che precedette l'abolizione. Al di là delle differenze che ciascun secolo o determinata epoca storica portò con sé, sembra convalidata l'ipotesi di Antoine Gisler²⁵, sostenuta da Butel, che vede nella missione religiosa l'obbedienza all'azione colonizzatrice²⁶, ad esempio scopo primario del catechismo divulgato dai religiosi era inculcare negli schiavi l'obbedienza e la sottomissione ai padroni bianchi.

Tuttavia, nel particolare periodo storico al quale facciamo riferimento in questo paragrafo, la Chiesa si trovò di fronte ad una nuova missione, un compito senza precedenti richiesto dagli abolizionisti, “la moralizzazione degli schiavi”²⁷,

²³ Tale scottante quesito ritorna con insistenza nella letteratura sulla schiavitù, a partire dalla letteratura primaria, di prosa e di poesia, fino alla saggistica critica e storica su questa tematica; a titolo d'esempio, ricordiamo i personaggi romanzeschi di Chamoiseau, come l'ispettore inviato a Fort-de-France per la costruzione del quartiere di Texaco, attorno alla cui figura ambigua lo scrittore si diverte a creare una rete di *liaisons* e simbologie religiose (viene ironicamente paragonato alla figura di Cristo). Si veda a tal proposito l'analisi del romanzo *Texaco* al capitolo terzo. La rappresentazione romanzesca dell'elemento religioso, e in particolar modo cristiano, spesso in opposizione alle credenze della società creola (basate sul bagaglio religioso africano), si fa portavoce dell'opinione piuttosto diffusa, testimoniata dalla maggior parte degli storici, che la religione sia stato uno strumento nelle mani dei Bianchi per giustificare la schiavitù. Per i lavori storici che indagano il rapporto tra opera colonizzatrice e religione si rimanda alle note successive, dalla n. 24 alla n. 28.

²⁴ P. BUTEL, *op. cit.*, p. 285.

²⁵ A. GISLER, *L'Esclavage aux Antilles françaises, (XVII^e-XIX^e siècle)*, Fribourg, 1965.

²⁶ «[...] la religion du XVIII^e siècle comme celle du XIX^e siècle était faite pour “asseoir” l'esclavage, organiser la soumission». P. BUTEL, *op. cit.*, p. 285.

²⁷ A testimonianza delle due accuse maggiori rivolte alla Chiesa riguardo alla sua posizione di fronte alla questione della schiavitù, citiamo un capitolo dell'opera di Peytraud relativo alla religione degli schiavi (Livre II, Chapitre II, «Religion des esclaves»), il cui abstract riportato

vale a dire renderli uomini socievoli e religiosi prima del loro l'ingresso nella società, immediatamente successivo all'emancipazione. Nonostante si tratti di un discorso tacciato di razzismo e manicheismo, quasi a voler affermare che lo schiavo non sia, come tutti gli uomini, di natura socievole ma guidato piuttosto da istinti animaleschi, la campagna abolizionista condannò la responsabilità del clero e la lentezza del processo moralizzatore ad esso affidato, oltre ad una tacita connivenza con i coloni, già in precedenza denunciata da Schoelcher. Furono notevoli gli sforzi dei religiosi per dare alla Chiesa un ruolo positivo di organo moralizzatore, alcuni timidi, altri più espliciti e audaci, ma comunque macchiati di compromessi e dettati da interessi.

Da sottolineare l'importanza in questo discorso dell'istruzione, che da sempre va di pari passo con la missione religiosa nelle terre colonizzate²⁸. I primi tentativi di catechismo in creolo, diffuso nel 1842, furono bocciati dai liberi di colore che vedevano nell'uso della lingua popolare un ostacolo alla promozione sociale che doveva esclusivamente passare per l'insegnamento della lingua francese.

La nascita e la diffusione di scuole primarie per i figli di schiavi, nonostante le difficoltà che si ebbero nella difficile convivenza tra schiavi, liberi e bianchi, che non volevano alcun tipo di contatto tra i loro bambini, diede vita all'alfabetizzazione della classe degli schiavi e, come prima conseguenza, ad un aumento dell'istruzione religiosa. Il lavoro dei Frères de Ploërmel e delle Sœurs de Saint-Joseph de Cluny, ad esempio, che operarono nel corso del XIX secolo in Martinica e in Guadalupa, non solo nel campo dell'istruzione scolastica, ma anche nella catechesi degli adulti fin nelle piantagioni, portò a dei risultati straordinari, come il record di duemila alunni istruiti nel 1847 nelle isole.

dall'autore nell'indice si apre e si chiude con due sottotitoli, perentori ma particolarmente significativi: «Le prosélytisme religieux invoqué pour justifier l'esclavage» [...] «La religion n'a pas favorisé l'émancipation des esclaves». L. PEYTRAUD, *op.cit.*, «Table des matières», p. 471.

²⁸ Il connubio istruzione-religione popola da sempre l'immaginario collettivo inerente il fenomeno della schiavitù, la Tratta degli schiavi e la colonizzazione, grazie anche alla diffusione di tutta una letteratura in merito; Cochin testimonia lo stretto legame tra opera colonizzatrice e missionaria dedicando appunto un unico paragrafo alla religione e all'istruzione, nei periodi precedente e successivo all'abolizione della schiavitù nelle diverse colonie francesi. A. COCHIN, *op. cit.*, Chapitre XV, «La religion, l'instruction», pp. 243-275.

Le resistenze e gli ostacoli all'emancipazione rimanevano ancora forti agli inizi degli anni quaranta, e, nonostante un cedimento dopo il 1845, gli aspri contrasti tra Bissette e Schœlcher, e di quest'ultimo con i coloni, resero molto difficile la buona riuscita del processo di abolizione nel 1848. Ancora una volta la Guadalupa e la Martinica ebbero due destini opposti, la prima vide l'abolizione immediata con indennizzo, a condizione di un regolamento sul lavoro immediatamente successivo all'emancipazione, mentre la seconda rinviò la decisione, concedendo un tempo maggiore al processo di moralizzazione degli schiavi, non ancora pronti a diventare i "proletari della nuova società".

1.1.4 II metà del XIX-XX secolo. Dall'abolizione della schiavitù alla *départementalisation*

L'abolizione definitiva della schiavitù si ebbe il 27 aprile 1848, quando il governo provvisorio della Repubblica firmò il decreto che sanciva il provvedimento immediato, una soluzione radicale che si distaccava completamente dall'emancipazione progressiva decisa tra il 1833 e il 1838 nelle Antille inglesi. Questo avvenne poco dopo le giornate rivoluzionarie di febbraio e in seguito alla creazione di una commissione per l'abolizione della schiavitù voluta da Schœlcher, che lasciò fuori l'abolizionista Bissette e con esso qualsiasi colono. Obiettivo primario di tale commissione, oltre a far rispettare i termini del decreto di abolizione, era garantire insieme alla libertà anche il lavoro. Se l'abolizione non ebbe forti conseguenze sull'economia, con una crisi passeggera della produzione di zucchero, al contrario ci fu una vera e propria crisi sociale, causata dal rifiuto dei nuovi libes a continuare il loro lavoro nelle coltivazioni di canna da zucchero a regime schiavista.

I provvedimenti presi per contenere la situazione, come la creazione del libretto del lavoro, o ancora una politica d'immigrazione di nuova manodopera, sicuramente contestabili, incrementarono il clima di tensione già alimentato dai dibattiti politici – come quello portato avanti da Bissette e Schœlcher – attorno allo statuto di nuovo cittadino, in vista delle elezioni dei rappresentanti delle

colonie in Francia tramite il suffragio universale. Il colpo di Stato del 1851, se da un lato ristabilì l'ordine, dall'altro vide il ritorno di un sistema coloniale che privava sia i vecchi che i nuovi liberes dei loro diritti di cittadini, favorendo invece lo sviluppo di una nuova economia zuccheriera basata sulle fabbriche centrali.

La notizia dell'abolizione decisa nella metropoli arrivò nelle colonie con quasi un mese di ritardo, visto che i commissari incaricati di applicare le nuove disposizioni, Perrinon per la Martinica e Gâtine per la Guadalupa, sbarcarono nelle isole solo a giugno. Le reazioni delle due colonie alla novità in atto furono come al solito diverse, con un fermento più acceso da parte dei martinicani rispetto alla più calma Guadalupa. Quando fu accettato il principio dell'emancipazione, un anno prima, furono in molti ad interrompere il lavoro nelle coltivazioni, e quindi il ministro della Marina Arago aveva precisato che la liberazione sarebbe avvenuta solo al termine della raccolta, per evitare uno spreco di energie e di denaro; fino ad allora bisognava mantenere l'ordine, e l'abolizione divenne effettiva ben due mesi dopo la sua diffusione nelle colonie.

Tuttavia, la stampa diffuse una lettera di Perrinon che affermava che «ce sont des citoyens nouveaux que la République va donner à la France»²⁹ e il clima di agitazione salì sempre più, soprattutto tra le persone di colore, fino all'episodio che scatenò la sommossa dei neri del 21 maggio³⁰ e costrinse il governo a proclamare il 23 maggio l'emancipazione immediata in Martinica³¹; pochi giorni dopo, e precisamente il 27 maggio, anche a Basse-Terre veniva dichiarata effettiva l'abolizione. Il clima generale di gioia ed entusiasmo fu enorme nelle colonie: la gente, di qualsiasi classe ed estrazione sociale, scese in strada a festeggiare, i neri gridavano “Vive la République, Vive la Liberté!”, mentre i coloni abbandonavano con le loro famiglie la Martinica per raggiungere le isole

²⁹ P. BUTEL, *op. cit.*, p. 293.

³⁰ Butel riporta un estratto di Pierre Dessalles dal suo *Vie d'un colon, 1848-1856*, (op. cit.), dove racconta l'episodio accaduto ad un colono il quale, dopo aver fatto arrestare un suo schiavo che lo aveva minacciato con un coltello, scatena una tremenda sommossa di più di ventimila neri, conclusasi in un bagno di sangue, *Ibidem*, p. 293.

³¹ «L'esclavage est aboli à partir de ce jour à la Martinique, le maintien de l'ordre est confié au bon esprit des anciens et des nouveaux citoyens français». G. STEHLÉ, *L'abolition aux Antilles, Généalogie et Histoire de la Caraïbe*, n° 81, avril 1996, p. 1600.

vicine o gli Stati Uniti, e la gente di colore, ben diversa dai libres e senza alcuna proprietà da difendere, si abbandonavano al saccheggio delle campagne.

Due furono gli incarichi che il commissario mulatto Perrinon si trovò ad affrontare all'indomani della liberazione: riorganizzare il lavoro³² e gestire le elezioni, dando ai nuovi cittadini la possibilità di esercitare il loro diritto di voto. Il primo obiettivo non era certo di facile realizzazione, dato che la reazione più diffusa fra i nuovi libres fu il rifiuto assoluto di lavorare nelle coltivazioni fino ad allora detestate. Nonostante le nuove proposte di lavoro, portate avanti soprattutto da Dessalles che cercò di allentare le rigide posizioni di rifiuto dei *nègres*, come ad esempio il contratto d'associazione, il salariato o ancora il *colonage partiaire*³³, la riorganizzazione del lavoro incontrò notevoli difficoltà, mentre disordini e manifestazioni di vagabondaggio si diffusero in tutta la colonia. Anche quando la ripresa del lavoro fu effettiva, una sorta di agitazione latente perdurò, di pari passo con un'improvvisa caduta delle produzioni.

Le elezioni, e il clima di entusiasmo e tensione che una simile novità portò nelle colonie, rappresentarono una nuova occasione per mettere a confronto le varie parti sociali e politiche della realtà coloniale, oltre che una sfida per i funzionari del governo chiamati a controllare la delicata questione politica, primi fra tutti Schœlcher e Bissette. Nel 1848 le Antille potevano eleggere deputati all'Assemblée Nationale, tre per la Martinica e altrettanti per la Guadalupa, con in più due sostituti.

Le elezioni e la campagna elettorale avvennero in Guadalupa con maggiore tranquillità, animati anche da riviste schierate dalla parte dei coloni o della gente di colore, e si arrivò all'elezione di Mathieu, sostituto di Schœlcher, il quale, avendo vinto anche in Martinica, preferì quest'ultima colonia; la campagna

³² Cochin analizza due questioni di vitale importanza all'indomani dell'abolizione, vale a dire l'organizzazione del lavoro e la gestione dell'immigrazione; per maggiori dettagli si rimanda alla sezione dell'opera di Cochin dedicata a tali problematiche. A. COCHIN, *op. cit.*, Chapitre XII, «Le travail et l'immigration», pp. 189-219.

³³ Butel si sofferma a spiegare i vari sistemi contrattuali, tra cui il *colonage partiaire* e il *salariat*, sui quali Perrinon e altri cercavano di basare il lavoro post-abolizione, tutti pensati allo scopo di stabilire un compromesso tra i nuovi liberi e i coloni, senza danni alla produzione. P. BUTEL, *op. cit.*, p. 295.

martinicana fu più accesa, a causa della ormai storica diatriba tra Schœlcher e Bissette, ma in entrambe le colonie la partecipazione elettorale fu molto alta, arrivando ad una percentuale del 75% di elettori.

Il dibattito tra i due uomini politici si consumò per lungo tempo anche sulla stampa: la gente di colore (i vecchi liberi) sosteneva Schœlcher attraverso il giornale *La Liberté*, mentre i coltivatori (i nuovi liberi) difendevano Bissette e leggevano *Le Courrier de la Martinique*. Queste opposizioni che infervorarono l'opinione pubblica delle colonie, cessarono improvvisamente con il colpo di Stato del 2 dicembre 1851, che riportò a galla la scottante questione del conflitto tra coloni bianchi e gente di colore che sembrava irrisolvibile.

Lasciando da parte le dinamiche politiche, possiamo ad analizzare i mutamenti che l'abolizione portò nelle campagne antillane, con il passaggio, nel giro di mezzo secolo, dall'*habitation* alla *usine centrale*, attraverso i primi tentativi di modernizzazione della produzione di zucchero che cambiarono il volto dell'economia antillana, e con esso il volto del paesaggio antillano. L'*habitation* tradizionale, già profondamente in crisi sotto la monarchia di Luglio, subì una grave perdita di manodopera con l'abolizione del 1848, dovuta al fatto che numerosi nuovi *libres* abbandonarono, come abbiamo precedentemente visto, la coltivazione della canna e fu necessario ricorrere all'immigrazione africana, indiana o asiatica per trovare nuovi lavoratori.

Parallelamente alla crisi della manodopera, la situazione finanziaria dell'*habitation* era sempre più difficile, i coltivatori essendo già indebitati e non potendo contare sulla misera indennità prevista dagli abolizionisti. Tuttavia, la crisi non fu repentina e il declino delle tradizionali *habitations* non fu brutale, fino al 1870, infatti, la maggior parte della produzione di zucchero derivava ancora dalle vecchie coltivazioni. Fu proprio a partire dal 1870 che la situazione peggiorò, come dimostra l'esempio della Martinica, dove le regioni del Sud soffrirono maggiormente del declino delle *habitations* rispetto alla parte Nord dell'isola, che rimase meno esposta alla crisi in atto. La difficoltà maggiore riguardò la modernizzazione necessaria a ridurre i costi e a produrre zucchero di

qualità che potesse fare concorrenza ai nuovi prodotti delle prime fabbriche centrali, allora in crescita.

Le habitations in crisi che versavano in gravi situazioni finanziarie e produttive venivano chiuse o messe in vendita, dato che erano pochi i casi di *békés* bravi imprenditori in grado di risollevare le sorti della produzione senza contare sul *Crédit foncier colonial*, la banca che finanziava prestiti in cambio di ipoteche ma con l'obiettivo primario di sviluppare le nuove fabbriche più che salvare le vecchie habitations. Infatti, a partire dagli anni 1860-1870, la regina incontrastata dell'economia antillana fu proprio la fabbrica, detta *usine centrale*, il cui sviluppo sempre maggiore portò al tramonto definitivo dell'habitation, che toccò nel 1884 la crisi definitiva.

Fu così che i vecchi *planteurs* lasciarono il posto ai nuovi *usiniers*³⁴. Le cause sono da ricercare anche nella situazione del commercio mondiale dello zucchero: lo zucchero grezzo dell'habitation non poteva di certo competere con lo zucchero di canna o di barbabietola della produzione mondiale, che non contemplava di certo tra i suoi giganti le Antille francesi, spiazzate sul mercato mondiale da Cuba, Java e Hawaii.

Volendo entrare nello specifico delle tecniche di produzione, già prima dell'emancipazione le procedure tradizionali erano state messe in discussione dal principio di separazione della coltivazione della canna dalla produzione di zucchero: per stare al passo con le produzioni mondiali, si rendeva di vitale importanza una modernizzazione delle tecniche, come ad esempio la distribuzione di materia prima. I primi risultati della sinergia tra nuova tecnologia, appoggio finanziario e dinamiche commerciali innovative, si ebbero solo dopo il 1870. Tuttavia, nell'arco di tempo di un trentennio, dal 1850 al 1880, la fabbrica aveva senza dubbio offerto all'economia antillana un'occasione per superare la crisi del 1848: basti l'esempio della Martinica che, grazie allo sviluppo della fabbrica, mise le basi della sua prosperità futura mentre, come

³⁴ «Depuis l'émancipation, les habitations sucrières ont subi une dépréciation constante, faute de bras suffisants pour la grande culture. Les planteurs ont été absorbés dans la puissante corporation des usiniers». A. CORRE, *Nos Créoles, étude politique-sociologique*, 1890, Paris, L'Harmattan, édition C. Thiebaut, 2001, p. 123.

nella vicina Guadalupa, la vecchia habitation stava man mano scomparendo con la fine del XIX secolo.

Ritornando alla situazione del lavoro successiva all'abolizione, si è già accennato alla netta opposizione dei nuovi libres al lavoro nelle coltivazioni, con tutte le conseguenze disastrose che derivarono da una simile presa di posizione, disordini, sommosse e una forte emigrazione verso le città, dove si assistette alla nascita di sobborghi malfamati, come è il caso del "faubourg des Terres-de-Sainville"³⁵, sorto nella città di Fort-de-France già all'indomani della legge della liberazione del 1832.

Tuttavia, la fuga o la ribellione non rappresentarono le uniche reazioni alla liberazione, anzi in molti restarono sull'habitation, pur senza lavorare, a difesa di una misera proprietà, la capanna o il giardino, unici simboli di un'identità ormai messa in discussione³⁶. Le testimonianze riguardanti la vita degli schiavi liberati agli inizi del 1850 risultano numerose e spesso contraddittorie, anche se si registra una forte tendenza a vivere come piccoli agricoltori proprietari, grazie ai guadagni del lavoro sulla piantagione³⁷.

³⁵ Luoghi come il sobborgo malfamato di Terres-de-Sainville vengono spesso scelti dagli scrittori martinicani, ad esempio Patrick Chamoiseau e Raphaël Confiant, per ambientare i loro romanzi, in accordo con una rappresentazione dello spazio antillano come strumento di rinegoziazione dell'identità. A titolo d'esempio, citiamo *L'Allée des Soupirs* di Confiant, ambientato a Fort-de-France, tra Terres-de-Sainville e il quartiere omonimo che dà il titolo al romanzo, o ancora *Le Nègre et l'Amiral*, il cui teatro è la bidonville del Morne Pichevin; esemplare della scrittura romanzesca dello spazio di Chamoiseau è invece il suo romanzo *Texaco*, epopea di un quartiere simbolo dell'evoluzione spaziale dalla *plantation* alla *ville*. Riprenderemo più avanti il rapporto tra spazio e identità, per un approfondimento nei capitoli secondo e terzo, dedicati alla rappresentazione letteraria dello spazio antillano e allo spazio romanzesco francofono. Per i riferimenti dei romanzi qui citati si rimanda alla bibliografia relativa al corpus letterario.

³⁶ In realtà *l'habitation*, se da un lato era oggetto di odio da parte dello schiavo, perché simbolo della sua condizione di cattività, dall'altro rappresentava l'unico punto di riferimento in un periodo di grandi cambiamenti sociali che portavano inesorabilmente a crisi identitarie dell'individuo o dell'appartenente ad un gruppo sociale, poiché l'iniziale opposizione bianco vs nero era resa sempre più complessa dai conflitti interni ad una stessa classe sociale, come testimonia la condizione ambigua dei mulatti.

³⁷ Butel dedica un intero paragrafo alla situazione dei contadini nelle vesti di piccoli proprietari terrieri, facendo spesso riferimento allo studio di Christine Chivallon, *Espace et identité à la Martinique*; nel suo lavoro la studiosa racconta la conquista dei mornes ad opera dei Libres del 1848, testimoniando una «stratégie de compromis» tra l'identità del vecchio schiavo, saldamente ancorata al lavoro nella plantation, e il desiderio di emancipazione tramite il lavoro e l'acquisto della terra, e non più l'appropriazione illegale. Riprenderemo più avanti, nei

La nascita in Martinica di una classe contadina di piccoli proprietari dopo l'abolizione della schiavitù, testimoniata anche da Annick François-Haugrin nel suo studio sull'economia agricola martinicana³⁸, dimostra come sia possibile per i nuovi liberi abbandonare il mondo della piantagione, così a lungo odiato, per riappropriarsi, attraverso l'acquisto legale della terra e una nuova consapevolezza del proprio lavoro, di un'identità che parte proprio dalla piantagione e che da essa vuole emanciparsi.

Per arginare i tentativi di evasione dal lavoro, una vera e propria "police du travail" fu messa in atto, attraverso l'istituzione del libretto di lavoro, imposto a tutti i nuovi libres che lavorano o in grado di lavorare (secondo le varie tipologie di lavoro e con un impiego inferiore ad un anno); il libretto doveva essere visto dalle autorità e ciascun individuo senza visto era ritenuto un vagabondo. A questa disposizione seguì un consistente flusso migratorio nelle grandi città e nei borghi di piccoli lavoratori dipendenti, che si trasferivano con le famiglie e dividevano tra di loro case dalle condizioni di vita e di igiene assolutamente precarie. La mancanza di manodopera di cui si è già accennato in precedenza, dovuta agli ammutinamenti dei nuovi liberi, e la forte richiesta di lavoratori per le nuove fabbriche in corso di installazione, favorirono un'immigrazione straniera massiccia³⁹, resa indispensabile dopo il fallimento dell'immigrazione di lavoratori europei.

La necessità di manodopera nelle Antille vide l'immigrazione tra il 1854 e il 1855 finanziata dallo Stato e dalle banche, con una richiesta di lavoratori asiatici: indiani e cinesi costavano poco ed erano di indole pacifica, quindi non portati alla ribellione, ma avevano il difetto di essere molto delicati di salute; tuttavia, molti "coolies", così venivano chiamati gli immigrati asiatici nelle

paragrafi dedicati alla riappropriazione dello spazio e al rapporto tra paesaggio ed identità, il concetto di «dépossession permanente de son identité» al quale, secondo la Chivallon, il contadino riesce a sfuggire grazie al tentativo di rinegoziazione del suo lavoro. P. BUTEL, *op. cit.*, pp. 311-312; C. CHIVALLON, *Espace et identité à la Martinique, paysannerie des mornes et reconquête collective, 1840-1960*, Paris, CNRS, 1998.

³⁸ A. FRANÇOIS-HAUGRIN, *L'Économie agricole martiniquaise, ses structures et ses problèmes entre 1845 et 1882*, Université de Paris-I, thèse 1984.

³⁹ Sul fenomeno dell'immigrazione nelle colonie francesi conseguente all'abolizione della schiavitù e alla riorganizzazione del lavoro, si rimanda alla nota 32.

Antille, dopo anni di lavoro nelle colonie rinunciavano a tornare in patria, come sarebbero stati liberi di fare dopo cinque anni, e si installavano in maniera definitiva nelle colonie, in lotti di terreno che lavoravano in condizioni di estrema dipendenza dal proprietario. Insieme agli indiani, anche gli africani, provenienti soprattutto dal Congo, sbarcarono per la seconda volta nelle Antille come manodopera, ma tale immigrazione fu presto ridotta, dato che i fantasmi della Tratta negriera sembravano riaffacciarsi a distanza di secoli di lotte e conquiste per la liberazione.

Ma quali furono le conseguenze che eventi come l'abolizione, il passaggio dalle *habitation* alle fabbriche, i flussi migratori, le nuove condizioni di lavoro... ebbero sulla società antillana alla fine del XIX secolo? I grandi mutamenti socio-economici che ne conseguirono non vennero presi affatto in considerazione dai coloni i quali, di fronte alle paure scatenate dall'emancipazione, reagirono con un nostalgico ritorno alle tradizioni che avevano permesso la prosperità coloniale, e ottennero dal governo metropolitano le misure per soddisfare i loro desideri.

Che la conciliazione e la pace fossero delle necessità sociali in un periodo di mutamenti repentini, sembrava chiaro a tutti, ma erano in molti a credere che la strada che portava al compromesso non dovesse passare attraverso elezioni e campagne elettorali, quindi per via politica, bensì tramite il lavoro, dai campi alle fabbriche, passando per i rapporti commerciali e privati. Il filo rosso che accomunava le diverse parti sociali delle Antille, vale a dire le tre grandi fazioni di bianchi, neri e mulatti, ognuna con le proprie specificità, era senza alcun dubbio il razzismo, il cui spettro aleggiava nei cuori di tutti gli uomini coinvolti nella colonizzazione, padroni e schiavi allo stesso tempo.

La notevole conquista nel 1871 del diritto di voto esteso a tutti, senza alcuna distinzione di razza, non allentò tuttavia la delicata questione dei problemi razziali da sempre presenti nelle società antillane, come in Martinica e in Guadalupa. Mentre i bianchi decidevano deliberatamente di non votare e i neri in maggioranza si astenevano, la vita politica alla fine del XIX secolo era diretta quasi sempre dai mulatti. Una svolta decisiva negli affari politici delle colonie si ebbe nel decennio 1890, quando la grave crisi dello zucchero spinse i neri ad

emergere finalmente nella vita politica delle Antille, liberandosi dalla protezione della classe mulatta che fino ad allora li aveva mantenuti nell'ombra. Se l'impressione generale era quella di una mancanza di vita politica nelle isole, una sorta di intorpidimento delle attività politico-sociali, in realtà il 1848 rappresentò il giro di boa di tutta la politica antillana a venire, con un allentamento della censura e la comparsa di fazioni all'interno del consiglio generale della Martinica che potessero fare pressione sul potere centrale.

All'inizio il regime mirava alla distruzione dello spirito assimilazionista del 1848 che avrebbe voluto integrare le Antille alla Seconda Repubblica, tuttavia non si può affermare che in Francia non ci fosse alcun organo rappresentativo delle colonie, portavoce delle esigenze e degli interessi dei francesi d'oltremare. Infatti, un comitato consultativo delle colonie aveva sede a Parigi e tra i componenti vi erano, oltre ai membri scelti dal governatore, anche delegati dei consigli generali delle Antille, composti per la maggior parte da bianchi ma anche da alcuni mulatti. Quest'ultimi avevano già fatto carriera nell'Amministrazione, dove ricoprivano ruoli di una certa levatura come sindaci e consiglieri, e cominciavano dunque ad affacciarsi con determinazione sulla scena politica antillana.

La società post-abolizionista era profondamente segnata da spaccature interne, con i coltivatori che cercavano la propria autonomia dal potere dei grandi proprietari, gli immigrati che ricordavano i vecchi servitori della gleba, mentre i bianchi e i mulatti stringevano alleanze e taciti compromessi, come dimostra l'esempio dell'istruzione religiosa, offerta solo ai figli delle élites di colore. Inoltre, momenti di vita sociale tra creoli furono offerti da avvenimenti come l'inaugurazione nel 1859 della statua di Joséphine de Beauharnais, l'imperatrice creola, sulla Savane di Fort-de-France, simbolo di orgoglio creolo al quale si associarono sia le élites dei békés che di colore, o ancora l'inaugurazione del

condotto che portava l'acqua da Case-Pilote a Fort-de-France, e con essa la modernità ai cittadini⁴⁰.

La notizia del disastro di Sedan e la proclamazione della Repubblica nel 1870, scatenò successivamente una terribile insurrezione dei creoli che portò ad atti di violenza in tutto il sud della Martinica. Sono numerose e contrastanti le interpretazioni circa le responsabilità della classe creola nella sommossa, da un lato si ritiene che furono békés e mulatti i più grandi fautori, mentre dall'altro un politico come Schoelcher affermò che la rivolta fu opera di pochi malfattori, frange estremiste di una classe portatrice di forti contraddizioni intestine.

Quello che fu definito “le temps des mulâtres”, vide una forte opposizione, arrivata fino alla Camera dei deputati di Parigi, tra la vecchia classe dei békés e i nuovi mulatti, che rifiutavano il suffragio universale e il regime repubblicano, bramosi di occupare la scena politica e prendere il potere locale. Uno dei punti di forza della campagna politica mulatta verteva sulla laicizzazione dell'insegnamento, finora nelle mani di istituzioni religiose come quella dei Frères Ploërmel⁴¹, e sul diritto all'insegnamento pubblico e gratuito, riforma di certo non vista di buon occhio dai tradizionalisti békés martinicani così come dai bianchi della Guadalupa. Tale progetto di laicizzazione dell'insegnamento rientrava pienamente nel programma assimilazionista, che voleva la Martinica «français de droit, de langage, de coutumes, de cœur»⁴², libera dal regime e con le stesse leggi della madrepatria, così come la legge doganale del 1892 che mise fine all'autonomia delle Antille nel commercio, visto che le attività di import-export di prodotti coloniali come lo zucchero con la Francia erano rigidamente controllate da tasse.

⁴⁰ Eventi come questi di grande importanza sociale sono spesso oggetto di narrazione in quasi tutta la letteratura antillana (si vedano i romanzi di Chamoiseau e Confiant), a testimonianza della grande capacità del popolo antillano di trasformare qualsiasi occasione pubblica in un momento di socializzazione, ennesima tappa del suo processo identitario.

⁴¹ Abbiamo parlato in precedenza dell'assidua attività di insegnamento e della lotta all'alfabetizzazione di questi religiosi in Martinica; sul rapporto tra religione e istruzione nelle colonie francesi, si rimanda alle note precedenti, dalla n. 24 alla n. 28.

⁴² *Historial Antillais*, Fort-de-France, 1985, L. Chauleau, IV, p. 54.

In questo clima di ulteriori cambiamenti socio-politici le posizioni delle tre grandi classi della società antillana sembrarono notevolmente mutate alla fine del secolo XIX: mentre la grande classe dei békés restava saldamente ancorata al suo passato di pionieri delle habitations e di creatori delle fabbriche, scegliendo una neutrale astensione politica, i mulatti scesero in campo cercando di conquistare sempre maggiore popolarità, anche concedendo ai bianchi compromessi e alleanze in vista di un ruolo politico, mentre i neri testimoniavano con un nuovo partito socialista la loro insofferenza alle gerarchie di classe allora stabilite.

A conclusione del nostro excursus sulla società antillana di fine secolo, meritano un accenno le grandi tradizioni e feste popolari antillane, che proprio in questo particolare periodo di sommosse si affermano con maggiore forza, a testimonianza di una comune reazione del popolo antillano alle vicissitudini sociali e politiche, che va al di là di ogni differenza di classe per offrire a tutti, come afferma Butel, «l’occasion de manifester [...] la familiarité des populations exubérantes avec des joies ou des peines faisant battre le cœur des villes et des bourgs [...]»⁴³.

Feste popolari come le Carnaval, la Toussaint o ancora il giorno del *Gloria du samedi saint*⁴⁴, permettevano a tutti di dimenticare per qualche giorno i problemi quotidiani, il duro lavoro, le lotte razziali e di classe, così come il carattere spietato del clima e le catastrofi naturali come cicloni, terremoti e incendi che da sempre caratterizzano la realtà antillana⁴⁵. Dal delirio del Carnevale antillano, famoso soprattutto a Saint-Pierre, dove le paure e le ansie collettive venivano esorcizzate tramite danze, canti e risate, antico bagaglio di tradizioni africane, alla più intima riunione con i defunti il giorno di Ognissanti

⁴³ P. BUTEL, *op. cit.*, p. 321.

⁴⁴ Questa festività di impronta cristiana, fortemente sentita nella cultura antillana, ha ispirato un romanzo di Raphaël Confiant che già dal titolo (il neologismo creolo basato sull’inversione di *Samedi* e *Gloria*) anticipa la specificità del sincretismo religioso antillano. R. CONFIANT, *Le meurtre du Samedi-Gloria*, Paris, Mercure, 1997.

⁴⁵ Restringendo il periodo all’ultimo decennio del XIX secolo, furono numerosi gli eventi disastrosi che colpirono la Martinica: l’incendio di Fort-de-France nel 1890, il ciclone del 1891, senza contare le epidemie di colera e febbre gialla degli anni precedenti, con numerose vittime e danni gravissimi alle città.

fino al bagno corale e propiziatorio del sabato santo, simbolo di purificazione e redenzione, anche i rituali e le festività contribuivano alla realizzazione di quella identità di popolo che gli Antillani stavano costruendo a fatica tra gli scossoni della Storia e della politica.

Tuttavia, le condizioni restavano piuttosto difficili, e ancora mezzo secolo dopo la grande conquista dell'abolizione, il pregiudizio di colore rimaneva intatto nella società coloniale, bene ancorato alle ideologie di ciascuna classe. La crisi dell'industria dello zucchero, iniziata già nel 1884, avrebbe visto il suo apice nell'ultimo decennio del XIX secolo, aggravando ancor più la condizione di forte instabilità politica delle colonie: scioperi dei lavoratori e ascesa al potere di dirigenti neri dovevano inaugurare il nuovo secolo, che si apriva con gravi situazioni dal punto di vista economico e sociale.

La forte concorrenza internazionale e il crescente sviluppo commerciale dello zucchero di barbabietola compromisero le condizioni dell'economia zuccheriera in Martinica e in Guadalupa, interessate da tre gravi crisi economiche a cavallo dei due secoli (1884-1904) con un drastico ribasso dei prezzi. Le conseguenze sociali e politiche di queste crisi furono in primo piano le reazioni dei lavoratori dello zucchero che sfociarono in violenti scioperi e, di conseguenza, l'emergenza di un partito socialista guidato dai nègres, come *Légitimus* in Guadalupa. Senza analizzare nel dettaglio le cause e le dinamiche delle diverse crisi, possiamo tuttavia considerare il repentino ribasso dei prezzi dello zucchero con conseguente svaluta delle esportazioni e l'indebitamento delle fabbriche, come i due elementi comuni al difficile periodo che l'economia antillana stava attraversando.

A peggiorare la situazione, la terribile eruzione della montagna Pelée nel 1902 che distrusse la città di Saint-Pierre e con essa decine di distillerie industriali e agricole della zona, patrimonio economico della Martinica e fonte primaria per quell'industria del rum che, alla fine del XIX secolo, stava proprio compensando il disastro economico dello zucchero. La catastrofe dell'eruzione colpì duramente le fabbriche di rum costrette, per mantenere la produzione nonostante il crollo dei prezzi, ad indebitarsi sempre più. Due furono i mezzi che

le industrie impiegarono per tentare di ridurre i costi di produzione: la riduzione dei salari dei lavoratori e il ribasso del prezzo della canna acquistata presso i piccoli proprietari.

Nonostante i tentativi di arginare la situazione, la crisi durò a lungo nelle isole e con essa il clima di grave tensione sociale che sfociò all'inizio del 1900 in due terribili agitazioni sociali, la prima nota come le "Fourmies" coloniali in Martinica, il 9 febbraio del 1900, la seconda con gli incidenti della Grande-Terre in Guadalupa nel febbraio del 1910, a lungo oggetto di discussione nell'opinione pubblica antillana e della metropoli. Entrambe legate alla questione dei prezzi e dei salari, le due crisi sociali furono caratterizzate da violenti scioperi detti "marchantes", vale a dire con gli scioperanti che percorrevano le habitations per far cessare il lavoro nei campi in segno di protesta.

A placare gli animi e i dibattiti politici, rivelando la fragilità del destino umano, ci fu un avvenimento senza precedenti, l'eruzione del vulcano Pelée, l'8 maggio 1902, una catastrofe che «[...] provoqua la disparition de la capitale commerciale et culturelle de la Martinique»⁴⁶. L'incipit di Butel riassume bene la portata della catastrofe, che trasformò Saint-Pierre, città e porto simbolo dell'economia antillana tra il XIX e il XX secolo, in un luogo di morte e oblio. La lava incandescente aveva sepolto per sempre la vecchia società martinicana, le grandi famiglie dei békés così come quelle dei mulatti e dei neri subivano delle enormi perdite, mentre chi rimaneva doveva fare i conti con l'isolamento causato dalla distruzione del porto, danni stimati per oltre 180 milioni di franchi, condizioni sociali ed economiche disastrose.

⁴⁶ Butel dedica un intero paragrafo alla catastrofe di Saint-Pierre, ripercorrendo i giorni precedenti l'eruzione, attraverso testimonianze e racconti degli abitanti. Lo storico descrive Saint-Pierre come il cuore pulsante del commercio, della cultura e della politica delle Antille, e si sofferma sul clima di tensione alla vigilia delle elezioni, quella «fièvre électorale» che infervorava gli animi ma che ben presto sarebbe passata in secondo piano di fronte ad una tragedia di tale portata «alors que les projets des hommes allaient être balayés». Butel non manca di denunciare la passività e l'inadeguatezza degli interventi delle autorità, impotenti di fronte alla tragedia, seppure annunciata (nei giorni precedenti la città era stata ricoperta da ceneri e una spaventosa nube di polvere) e impreparati nella gestione dell'emergenza, tanto da subire nella seconda eruzione del 30 agosto altri mille e trecento morti. P. BUTEL, *op. cit.*, pp. 329-333. Anche questo evento catastrofico viene spesso teatralizzato nelle opere degli scrittori antillani, non solo francofoni, come emerge dalle analisi dei capitoli terzo e quarto.

Segno del destino o tremenda punizione divina, l'eruzione della Pelée avrebbe segnato per sempre il volto della Martinica e con essa delle Antille, ennesima prova per un popolo e una società in cui per la prima volta vi erano «Toutes les familles mélangées dans la même douleur [...] oubliant tout ce qui les séparait, leurs préjugés, leurs jalousies, leurs discordes politiques.»⁴⁷.

Passiamo ora ad esaminare la situazione politica delle Antille all'inizio del XX secolo, all'indomani di grandi catastrofi, economiche e naturali, che portarono notevoli cambiamenti nella società e dunque nella politica delle isole. Abbiamo già accennato all'emergenza della classe politica dei nègres, finora rimasti all'ombra della dirigenza mulatta ma ora decisi a ricoprire un ruolo di primo piano nelle vicende politiche. Un esempio della rapidità con la quale i nègres entrarono nella scena politica viene dalla Guadalupa, dove gli ultimi anni dell'Ottocento vedono emergere la figura politica di Légitimus, il giovane nero di origini modeste, avvocato a soli 24 anni, il quale, fondatore del giornale del partito operaio della Guadalupa *Le Peuple*, si mette a capo del socialismo nègre.

Difensore di un'azione politica violenta, portavoce delle aspirazioni politiche della massa dei lavoratori neri delle habitations e delle fabbriche, con lo slogan-programma "Nègres, en avant!", deciso a potenziare la debole rappresentanza dei nègres nelle assemblee locali, Légitimus entra nel 1894 nel consiglio generale e dopo solo 4 anni diventa il primo deputato nero della Guadalupa. Nonostante il credo politico di Légitimus si fondi sul culto di Schoelcher, egli ritiene che i fatti, l'azione, e non le parole, siano il vero motore della politica, rivendica interventi che riguardano la vita quotidiana, l'igiene, la sanità, il divieto del lavoro notturno, e una maggiore partecipazione dei neri nel commercio coloniale, nell'ambito delle habitations e nell'amministrazione.

A spegnere l'entusiasmo e il successo attorno a questa emergente figura politica, l'arrivo di un nuovo leader socialista, un certo Boisneuf, anch'egli deciso all'azione politica violenta. A questo punto un'alleanza tra i due partiti socialisti fu necessaria e si arrivò a "l'Entente du capital et du travail", che

⁴⁷ M. TAURIAC, *Les Années créoles*, Paris, Omnibus, 1996, p. 443.

mirava ad un compromesso tra gli operai e i padroni. Nonostante la minaccia di Boisneuf, Légitimus continu  la sua ascesa politica e sociale, fu rieletto pi  volte, fino a che il suo culto delle apparenze, il suo amore per i compromessi e le intese, anche attraverso la frode e l'intimidazione, distrussero la sua popolarit  e lo costrinsero alle dimissioni alle elezioni del 1914. Ad ogni modo, la figura politica e sociale di Légitimus merita riconoscenza: sapeva parlare alle folle come nessun altro, fu in grado di colpire al cuore dei lavoratori spronandoli all'azione per la difesa dei loro diritti e soprattutto aiut  i nègres a costruire la propria identit  e una strategia di azione politica.

In Martinica come in Guadalupa, tuttavia, la nascita e il confronto di nuovi partiti politici non   da ricondurre a nette divisioni sociali o a pregiudizi ed ideologie razziali: all'interno di una stessa fazione, come ad esempio i socialisti, non vi erano solo i mulatti o i nègres, ma anche i bianchi giocavano un ruolo importante, fatto di tacite alleanze e delicati equilibri.

La "mythification du fait politique"⁴⁸ costruita attorno alle diatribe locali,   un elemento comune alla vita politica delle due isole vicine, e si pu  ricondurre in Martinica al ritorno sulla scena politica dei b k s cos  come la diffusione delle idee socialiste, tramite la figura di Joseph Lagrosill  re, che come la sua controparte in Guadalupa, Légitimus, fond  la sua popolarit  sul contatto diretto con i lavoratori delle piantagioni. Anch'egli molto giovane, aveva solo ventisei anni all'inizio della sua carriera politica, "Papa Lagro" risvegli  nella classe operaia e agricola nera l'interesse per la politica, riducendo progressivamente le astensioni alle elezioni.

L'azione politica del leader socialista prosegu  a cavallo della Prima Guerra Mondiale, attraverso un gioco di alleanze e compromessi. A partire dal discorso socialista che trov  terreno fertile a Saint-Pierre, almeno fino alla catastrofe del 1902, passando per il ritiro dalla scena politica e poi la ricostituzione del partito socialista nel 1910, Lagrosill  re port  avanti il dibattito sull'assimilazionismo,

⁴⁸ P. BUTEL, *op. cit.*, p. 337. Facciamo nostra questa espressione di Butel particolarmente calzante per descrivere la situazione politica, specifica della realt  antillana e del suo *modus vivendi*, che caratterizz  la prima parte del Novecento.

che mai come allora divenne urgente, ponendo di nuovo la delicata questione dell'autonomia finanziaria delle isole dalla madrepatria, che di lì a poco avrebbe riaperto la discussione politica.

Il periodo tra le due Guerre Mondiali, dal 1914 al 1939, vide nelle Antille francesi il succedersi di tutta una serie di eventi, economici, politici e sociali di notevole importanza che avrebbero inaugurato il dibattito sulla grande rivoluzione della *départementalisation*. Se in campo economico il boom della produzione del rum andò di pari passo con la nascita di una nuova coltura da esportazione, la banana, sul fronte politico-sociale l'ormai accesa tensione tra operai delle fabbriche e lavoratori di canna non accennava a diminuire, mentre nel 1919 un progetto di intesa Capitale-Lavoro, sul modello di quello di *Légitimus*, sembrava vedere la luce in Martinica con Lagrosillière.

Quella che fu denominata “la fièvre du rhum”, con un vero e proprio boom economico in Martinica dove il rum divenne il primo prodotto da esportazione della colonia, ebbe il suo apice durante la guerra del 1914-1918, quando la stessa guerra creò le condizioni di sviluppo di tale commercio. Prodotto multifunzionale e poco costoso, il rum coloniale, risultato di *mélange* tra melasse delle isole straniere e martinicane, entrava in franchigia nella metropoli, dove veniva usato per fabbricare gli esplosivi, nelle farmacie e negli ospedali come anestetizzante-disinfettante, come panacea spirituale dei soldati nelle trincee. Il regime doganale della franchigia fu soppresso nel 1917, scatenando una violenta reazione dei produttori di rum antillani, il cui prodotto era quasi totalmente destinato alla metropoli che, all'indomani della pace, possedeva grandi riserve di rum che favorirono il ribasso dei prezzi.

Per difendere gli interessi dei produttori metropolitani di rum, letteralmente invasi dal prodotto antillano, fu fissata una sovratassa sul rum coloniale che equivaleva ad un razionamento delle esportazioni. Da qui una grave crisi nell'economia antillana, soprattutto in Martinica, con chiusura delle fabbriche, disoccupazione per i *coupeurs de canne*, scioperi e un clima sociale pronto ad esplodere in conflitto. Tuttavia, la Martinica riuscì a mantenere la sua predominanza nel commercio del rum, con una produzione divisa tra distillatori

agricoli e operai, e una grande consumazione locale di rum, detta “de bouche”, che portò ad una ricerca della qualità del prodotto⁴⁹.

In parallelo con la produzione ed il commercio dello zucchero, l'industria del rum nelle Antille ha animato per lungo tempo i contatti con la metropoli, con momenti di alti e bassi, crisi e riprese che sono serviti da stimolo all'intera economia della Martinica e della Guadalupa; inoltre, i conflitti sociali nelle campagne traggono la loro origine proprio dalle difficoltà del commercio del rum.

Accanto all'esportazione di prodotti coloniali come lo zucchero e il rum, o ancora cacao e caffè, da secoli protagonisti degli scambi commerciali tra Vecchio e Nuovo continente, attorno agli anni 1930 si registra l'emergenza di una nuova coltura coloniale da esportazione, la banana, la cui rapidità di sviluppo, nonché la portata della nuova speculazione, fece coniare a Jean-Claude Maillard l'espressione “révolution bananière”⁵⁰. Coltivate attorno alle capanne, inizialmente destinate al consumo domestico e all'allevamento del bestiame, le banane richiedevano grossi sforzi per poter diventare prodotto da esportazione.

Il problema principale legato al trasporto e al mantenimento del prodotto integro, legato alla frequenza e alla regolarità dei collegamenti con l'Europa, trovò una soluzione grazie alla Transatlantique, che nel biennio 1933-1935 creò la sua flotta bananiera, ventisei navi frigorifere in grado di trasportare 200 000 tonnellate dalle Antille alla Francia. In queste condizioni le esportazioni crebbero ad un ritmo impressionante, così come nacquero le prime professioni attorno a tale commercio. La Martinica e la Guadalupa, sebbene la prima registrasse un ritardo rispetto alla seconda, rappresentarono, con il commercio della banana, coltura di esportazione protetta quindi non soggetta come la canna da zucchero a dibattiti sociali e politici, un primo tentativo di distacco dalla secolare monocultura dello zucchero.

⁴⁹ Nel 1935, accanto all'Unione dei sindacati di produttori di rum della Martinica, nacque un sindacato parallelo formato dalla fusione di tutte le distillerie agricole dell'isola, al fine di produrre bottiglie con garanzia di origine e controllo di qualità. *Ibidem*, p. 343.

⁵⁰ Citato da Jean-Claude Maillard in “Éléments pour une histoire bananière de la Guadeloupe”, *Bulletin Société d'histoire de la Guadeloupe*, 11-12, 1969.

Ritornando allo scenario politico delle isole, la dualità tra i *békés* ritornati alla politica e l'emergente élite dei *noirs* che caratterizzò il periodo precedente il primo conflitto mondiale persiste e si rafforza anche nel dopoguerra, con una forte personalizzazione della vita politica, vale a dire lo sviluppo di una vera e propria politica antillana. Mentre Lagrosillière in Martinica e Gratien Candace in Guadalupa sono alla testa del socialismo nero contro i borghesi di colore, le vicende politiche si tingono di aspetti negativi come la frode, la corruzione e la violenza che diventano una presenza costante durante il periodo elettorale.

La massiccia partecipazione, il più delle volte abusiva, dell'amministrazione nei giochi politici macchia il sistema elettorale di sotterfugi, manipolazioni di voti e schede, favoritismi tra candidati, rendendo poco credibile agli occhi dell'opinione pubblica l'intero sistema politico coloniale e i suoi rappresentanti. Furono molti gli scandali e le irregolarità smascherate attorno alla figura di noti politici, come Lagrosillière, denunciato nel 1930 per corruzione, tuttavia sembra che, paradossalmente, il suo lavoro non abbia avuto discredito presso le campagne martinicane.

In un clima di tensione sociale come questo, con una politica di difficile interpretazione e a rischio di credibilità, un'occasione di ripresa fu offerta nel 1935 dalla celebrazione in tutte le Antille del Tricentenario della fondazione delle colonie ad opera di Belain d'Esnambuc, festeggiamenti che rinnovarono lo spirito assimilazionista, già molto acceso nei mulatti a partire dal 1875 e l'instaurazione del suffragio universale. Tra gli obiettivi del progetto assimilazionista vi erano la difesa della lingua francese, la funzione pubblica, la scuola, la rappresentanza coloniale, senza contare il servizio militare che aveva visto gli Antillani combattere in metropoli al fianco dei francesi, prova di un acceso patriottismo, e ancora la lenta ma continua diffusione di pratiche culturali e religiose della madrepatria.

L'intervallo tra la Prima e la Seconda Guerra Mondiale segnò il momento culminante dell'assimilazionismo che condusse poi alla legge del 19 marzo 1946 sulla *départementalisation*. All'indomani del primo conflitto, la pace portò con sé voci sull'eventuale cessione della Martinica agli Stati Uniti, come debito da

saldare per le concessioni americane alla Francia durante la guerra. Le reazioni nelle isole furono accese, il sindaco di Fort-de-France scrisse addirittura una lettera al presidente Wilson a nome dei martinicani, in cui esprimeva il loro desiderio di restare fedeli alla madrepatria francese. Nel 1925 fu organizzata una spedizione, la missione Laconte, incaricata di studiare la delicata questione delle Antille al fine di vagliare l'esistenza di condizioni necessarie alla realizzazione dell'assimilazionismo. Tra le due possibilità in gioco, il governo coloniale generale di stampo tradizionale e l'assimilazione assoluta come dipartimento, sia la Martinica che la Guadalupa mostrarono una preferenza per l'assimilazione politica ma mitigata da un'autonomia finanziaria e fiscale dell'isola.

I festeggiamenti del Tricentenario nel 1935, successivi all'Exposition coloniale del 1931 a Parigi, con i loro dibattiti, comitati di commemorazione, articoli di stampa, discorsi ufficiali, offrirono a tutti, nelle isole come nella metropoli, l'occasione per celebrare il culto assimilazionista, sempre in difesa di un provvedimento graduale che garantisse le specificità locali, soffocate invece da un assimilazionismo integrale. Di fondamentale importanza, proprio in questo particolare periodo, l'emergenza negli antillani di Parigi, e soprattutto negli studenti, di una nuova consapevolezza della loro identità creola e africana, della coscienza di un'alienazione culturale da essi vissuta nella madrepatria. La pubblicazione nel 1939 del *Cahier* di Aimé Césaire⁵¹, segna una tappa decisiva nella "prise de conscience" di quella nuova identità che prenderà il nome di *négritude*, la negritudine come movimento letterario e sociale, che farà di Césaire il suo portavoce.

Anche la Seconda Guerra Mondiale, come la Prima, e il conseguente regime di Vichy, diedero un nuovo slancio al progetto assimilazionista che sembrava sempre più vicino alla realizzazione. Forti dell'esperienza del primo conflitto, i produttori di rum e zucchero antillani si prepararono ad affrontare la richiesta della madrepatria con una massiccia produzione, nonostante la mancanza di concime e di materiale di riserva per le fabbriche, da qui una

⁵¹ A. CÉSAIRE, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1939, 1960.

situazione di stallo e di instabilità che portò ad una grave crisi economica. Anche se i conflitti mondiali avevano restituito alle colonie dei Caraibi gran parte dell'importanza strategica che ebbero nel Seicento e nel Settecento, nessuno all'inizio della seconda guerra avrebbe creduto che durasse così a lungo.

Isolate dalla Francia, in una situazione di grave instabilità politica ed economica, le isole antillane erano strettamente dipendenti dai rapporti con gli Americani, che non potevano di certo restare indifferenti di fronte ai grossi interessi che le colonie rappresentavano, primo fra tutti il canale di Panama, centro nevralgico dei commerci con il Sud America e l'Europa. Con la dichiarazione di La Havane⁵², il 30 luglio 1940, gli Stati Uniti, in accordo con la loro politica delle basi, punti di raccordo e di difesa indispensabili al continente, miravano a prevenire la loro mossa di accaparramento di una regione dell'emisfero americano appartenente tuttavia ad una nazione non americana; il loro obiettivo primario sarebbe stato l'amministrazione provvisoria delle colonie europee in America, organizzando questi territori come degli Stati autonomi.

A mediare, queste le intenzioni iniziali, i rapporti tra America e Francia sulla questione delle Antille francesi, la figura dell'ammiraglio Robert⁵³, nominato *haut-commissaire* (commissario generale) dei territori francesi nel 1939. Nonostante i consigli generali di Martinica e Guadalupa avessero manifestato il loro malcontento riguardo alle pretese americane, dichiarando la loro volontà di continuare a combattere a fianco della Francia nell'Impero francese d'oltremare, Robert non appoggiò le loro richieste e si schierò dalla parte di chi, come Lagrosillière, Candace e altri rappresentanti delle colonie, avevano già aderito al governo di Vichy, votando i pieni poteri a Pétain.

⁵² Tale dichiarazione si ispirava apertamente alla dottrina di Monroe: «[...] l'Amérique devait être libre de toute ingérence européenne, les questions américaines devaient être réglées uniquement par les Américains du continent». G. ROBERT, *La France aux Antilles (1939-1943)*, Paris, Plon, 1950, p. 68.

⁵³ Esempio la rappresentazione romanzesca dell'ammiraglio Robert nel romanzo di Confiant, *Le Nègre et l'Amiral*, dove il conflitto tra la classe dei neri e i rappresentanti della madrepatria come Robert, viene messo in scena attraverso i due protagonisti del romanzo, i due portavoce universali delle componenti della società coloniale (la scelta dell'articolo determinativo "Le" – "Il" nel titolo informa appunto tale dicotomia generalizzante tra nero e bianco). Per l'analisi approfondita del romanzo si veda il capitolo terzo, mentre per i riferimenti bibliografici si rimanda alla bibliografia del corpus letterario.

Nel 1940 Robert contrattò con l'ammiraglio americano Greenslade, comandante delle forze americane nei Caraibi, per ottenere facilitazioni negli acquisti di derrate alimentari e materiali che potessero far uscire le colonie francesi dal loro isolamento; l'accordo Robert-Greenslade andò in porto, l'esecuzione avvenne nel migliore dei modi ma, un anno dopo, i rapporti tra le due controparti divennero sempre più aspri e Robert lamentò ostacoli posti ai rifornimenti, se non addirittura un blocco totale.

Nel 1942, mentre la Francia subiva l'invasione tedesca, i rapporti tra le Antille e la madrepatria precipitarono, così come i legami tra Robert e gli Stati Uniti, interrotti definitivamente nel 1943. All'ordine di Laval (in realtà dei tedeschi) di sabotare le navi, distruggere aerei e affondare l'oro, Robert si rifiutò e non obbedì alla volontà di Vichy, peggiorando sempre di più la situazione: le riserve di viveri terminarono, il blocco americano divenne totale, gesti di ammutinamento e dissidenza si registravano nelle armate. Fino al 1943 la popolarità di Robert in Martinica e di Sorin in Guadalupa, e con essa l'adesione al regime vichysta, furono incontestabili nelle isole, con grandi festeggiamenti coloniali sulla Savane di Fort-de-France e numerose adesioni di tutte le classi politiche e sociali al nuovo regime del 1940.

La "Révolution nationale" e il regime di Vichy nelle colonie videro il tramonto nella primavera del 1943, quando il generale De Gaulle tentò di convincere Robert ad allearsi con la Francia libera; nonostante i tentennamenti iniziali, Robert cedette sotto la pressione dell'opinione pubblica e il 14 luglio sbarcò nelle Antille Henri Hoppenot, tra gli applausi della folla, per portare il messaggio di restaurazione della Repubblica e restituire ai martinicani i loro diritti di cittadini.

Nel 1945, all'indomani della fine del conflitto, la ripresa dell'economia si profilava molto difficile, data l'impossibilità della Francia di soddisfare le richieste delle Antille. I proprietari delle fabbriche approfittarono di questo momento di forte instabilità per modernizzare completamente i macchinari e le

installazioni industriali, attraverso ingenti investimenti⁵⁴ che richiedevano tuttavia un processo lento e graduale. Le crisi sociali e i capricci climatici ostacolarono di gran lunga la ripresa delle produzioni, che videro un miglioramento solo a partire dal 1949, nonostante il perdurare di tensioni dovute alla questione dei lavoratori immigrati, come i sirio-libanesi, soggetti a pregiudizi xenofobi che alimentavano violente ostilità sociali.

Una situazione di forte instabilità sociale e commerciale doveva dunque augurare l'anno 1946, data importantissima per le colonie francesi, visto che il 19 marzo, l'Assemblea costituente votò all'unanimità l'approvazione della dipartimentalizzazione, fortemente voluta dai consigli generali delle ex-colonie. A partire da questa data la Martinica e la Guadalupa, così come la Guyane e la Réunion, diventavano dipartimenti francesi d'oltremare⁵⁵ e gli Antillani passavano dallo statuto di colonizzati a quello di cittadini francesi a pieno titolo. Nella richiesta di assimilazione inoltrata dai Consigli, emergeva la tendenza comune a difendere l'autonomia finanziaria delle colonie, visto che nella realtà dei fatti l'organizzazione pubblica e amministrativa era quasi completamente assimilata a quella della metropoli.

Discordanti furono i pareri in merito alla questione assimilazionista: mentre Césaire preferiva il termine *assimilation* a quello di *départementalisation*, scelta che implicava l'applicazione delle leggi sociali in vigore in Francia, i comunisti sottolineavano la necessità dell'assimilazione totale, guardata con sospetto dai socialisti che difendevano l'autonomia finanziaria. Nonostante la data passata alla storia resti il 1946, l'entrata in vigore della legge assimilazionista ci fu solo nel 1948, date le condizioni economiche e sociali di gran lunga sfavorevoli alla piena applicazione del provvedimento. L'entusiasmo per la novità e la speranza

⁵⁴ Si conta che, solo in Guadalupa, furono oltre cinque i miliardi investiti nella modernizzazione delle fabbriche. G. LASSERRE, *La Guadeloupe*, II, Bordeaux, Union française d'impression, 1961, p. 533.

⁵⁵ Il 1946 segnò la data dell'indipendenza di alcune colonie francesi che cambiarono statuto diventando D.O.M., Départements ou domaines d'outre-mer (Martinique, Guadeloupe, Guyane, Réunion) e T.O.M., Territoires d'outre-mer (Polynésie française, Nouvelle Calédonie, Wallis et Futuna, Saint-Pierre-et-Miquelon). A partire dal 2004 è stata adottata una nuova denominazione al posto di T.O.M., vale a dire la sigla C.O.M., corrispondente a Collectivités d'Outre-Mer. (Fonte: www.outremer.com, si veda la sitografia in appendice alla bibliografia).

in un miglioramento sociale e politico delle ex-colonie, si tramutò in delusioni e disillusioni, e ben presto un malessere generale si impadronì dei francesi d'oltremare, senza contare che l'applicazione della nuova legge causò un clima di grande confusione in quasi tutti i campi della vita pubblica.

Gli Antillani si sentirono abbandonati da un potere politico avvertito come distante, rappresentato da funzionari metropolitani sempre più numerosi che applicavano male le decisioni prese in Francia; sul piano fiscale, la *départementalisation* aggravò pesantemente le imposte dirette ai danni del contribuente che, assimilato al contribuente francese, non vedeva prese in considerazioni le proprie esigenze.

Risulta evidente che il sistema della *départementalisation* non potesse cancellare con un affrettato colpo di spugna la specificità di una realtà, quella antillana, basata sulla diversità della cultura creola⁵⁶. Troppi riferimenti culturali, nel corso dei secoli, avevano accomunato bianchi e neri delle colonie, la lingua creola, la religione cristiana, le credenze locali, un bagaglio storico e politico condiviso, trasformato ben presto in un fardello di dolore e resistenza, la lotta contro i pregiudizi razziali, gli stessi che poi crollarono di fronte alle catastrofi naturali rivelando tutta la fragilità dell'essere umano. La travagliata memoria del popolo antillano, costruita nel corso di ben quattro secoli di sofferenze e sacrifici, non poteva di certo cadere nell'oblio di un'assimilazione frettolosa e riduttiva⁵⁷.

Una prima rivoluzione, precedente a quella storico-politica che sarebbe sfociata poi nell'abolizione della schiavitù e infine nella *départementalisation*, ci

⁵⁶ «Ne faut-il pas alors souhaiter qu'une vraie culture antillaise [...] fasse de la créolité la personnalité culturelle capable d'assumer toutes les richesses des sociétés antillaises?». P. BUTEL, *op. cit.*, «Postface», p. 370. La speranza racchiusa nelle conclusioni dell'opera di Butel, *fil rouge* del nostro excursus storico-politico delle Antille francesi, non può che essere qui condivisa e posta come refrain della nostra ricerca, che proprio della ricchezza identitaria creola vuole indagare le rappresentazioni letterarie.

⁵⁷ Il nostro resoconto degli eventi fondamentali della Storia e della politica antillana si conclude qui, a metà del secolo scorso, segnato dalla novità della *départementalisation* del 1946. Gli ultimi 60 anni di Storia, a partire dal secondo dopoguerra fino ai giorni nostri, restano esclusi dalla nostra analisi perché non sono contemplati come background temporale delle opere letterarie da noi scelte; tuttavia, eventuali riferimenti a fatti storici o politici dell'ultimo periodo che informino la letteratura primaria saranno analizzati *in itinere* nel corpus delle note come, ad esempio, la rivoluzione di Grenade che fa da sfondo al romanzo di Glissant *Ormerod* (si veda la bibliografia relativa al corpus letterario).

fu sia all'interno della società, tra i gradini della piramide sociale, sia all'esterno di essa, vale a dire nell'ambiente sociale, in quel teatro degli eventi che con essi si trasformò fino a portare alla nascita della città coloniale. Capire le dinamiche che hanno interessato nel corso dei secoli il processo di evoluzione della società antillana, da sempre animata da differenze "di colore", e con essa seguire in parallelo la metamorfosi del paesaggio, significa scoprire le ragioni profonde di una realtà complessa le cui componenti si interrogano a vicenda, dove la vita sociale, la Storia, la politica chiamano in gioco il paesaggio, la natura, e pongono l'uomo di fronte alla questione mai risolta del rapporto alla sua terra. I diversi attori della società antillana, la cui binaria divisione in blancs e noirs appare superata nonché effimera, tanti sono i personaggi diciamo pure "secondari" che ne rappresentano le sfumature (*colons, békés, petits blancs, libres de couleurs, esclaves, marrons...*), meritano sicuramente una conoscenza approfondita, in grado di portare alla luce relazioni profondamente ancorate nel sostrato sociale coloniale.

Tra i numerosi lavori finalizzati allo studio della complessa società antillana nata dalla colonizzazione, risultano di grande interesse alcune delle opere da noi selezionate, le quali anche attraverso approcci e prospettive di carattere diverso, socio-letterario, antropologico, storico-politico, forniscono una visione d'insieme dell'evoluzione della società parallelamente agli eventi della Storia.⁵⁸ Allo stesso modo, lo spazio antillano avvia un processo di metamorfosi e di adattamento parallelo ai cambiamenti sociali e politici in corso: una trasformazione spaziale, diciamo pure obbligatoria, che segue quasi sempre un particolare evento storico come una rivoluzione, una guerra... ma che assume vitale importanza nel contesto antillano e coloniale, dove la privazione del territorio conseguente all'invasione del nemico innesca tutta una serie di meccanismi psicologici, prima negli individui e successivamente nella comunità, che porteranno, come già annunciato, a quel processo identitario tuttora in atto.

⁵⁸ F. AFFERGAN, *Anthropologie à la Martinique*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1983; J. BENOIST, *op. cit.*, P. BUTEL, *op. cit.*, A. COCHIN, *op. cit.*, R. TOUMSON, *op. cit.* Ognuna di queste opere apporta il suo contributo specifico nell'analisi dei numerosi attori sociali che si sono alternati nella realtà antillana.

Uno spazio, quello dell'arcipelago delle Antille che, dall'arrivo del colonizzatore bianco ad oggi, attraverso quasi cinque secoli di "messa in discussione", risulta ancora *inachevé* ⁵⁹, incompleto, ancora in corso d'opera, pieno di contraddizioni intrinseche, talune ancora irrisolte, ma che ne rappresentano la quintessenza. ⁶⁰ Ed è proprio tenendo presente questa immagine di arcipelago-laboratorio, in continua evoluzione, che vogliamo qui affrontare la riflessione sulla relazione tra uomo e spazio colonizzato.

⁵⁹ L'immagine di arcipelago senza frontiere spaziali e ideologiche, di spazio geografico non circoscritto parallelo ad un pensiero e una ricerca identitaria in continua evoluzione, ritorna spesso nella letteratura antillana, sia negli scrittori sia nei critici, come testimonia il titolo del lavoro di Benoist, *L'archipel inachevé*, cit.

⁶⁰ Benoist ne riassume chiaramente il concetto: «[...] la genèse de l'univers social de la Caraïbe ne se concevrait pas sans ces changements et ces influences. C'est à travers eux seulement que des chances sont offertes à une plus grande unité structurelle et fonctionnelle. Il n'est que de se souvenir d'une Histoire encore récente [...]». *Ibidem*, p. 11.

1.2 Riappropriazione e rinegoziazione dello spazio

Le vicende storiche e politiche che hanno caratterizzato la realtà antillana, pur nella loro tragicità e nel loro tentativo di fare *tabula rasa* della specificità sociale e culturale del soggetto colonizzato, in nome di una verità assoluta, quella della lingua, del credo e della cultura del dominatore, costituiscono tuttavia il punto di partenza imprescindibile per qualsiasi discorso o riflessione sul rapporto dell'uomo colonizzato alla sua terra. Come ogni colonizzazione, dai grandi genocidi di cui l'uomo si è macchiato in passato alle numerose usurpazioni odierne, della terra e della parola nonché del pensiero, anche quella imposta in territorio caraibico, oltre al fardello di brutalità e orrori che la memoria non può e non deve dimenticare, porta in seno la matrice di dinamiche complesse e dolorose, le cui ripercussioni si sentono ancora oggi: si tratta della relazione dell'uomo colonizzato alla terra usurpata, allo spazio anch'esso colonizzato, dominato, e la conseguente messa in discussione di uno spazio, di una terra che la mano del colonizzatore ha profondamente trasformato e che ora si avverte come nemica, ostile, foriera di dolore, e si fa fatica a riconoscere come propria.

L'impotenza, la disperazione, l'incapacità di trovare una spiegazione, questi e altri sentimenti che affollano la mente del colonizzato, si possono racchiudere nel termine "perdizione", la cui doppia accezione rappresenta bene la reazione dell'uomo di fronte all'oppressione del colonizzatore: senza letteralmente "la terra sotto i piedi", privato di quel punto di riferimento, quella componente dell'identità, la terra, il territorio, in nome del quale (tremendo paradosso) l'opera colonizzatrice viene giustificata e legittimata, il soggetto colonizzato perde la percezione della realtà, della coordinata spaziale, e "si perde", è smarrito, confuso, senza più certezze.

Inizia così quel processo di rinegoziazione dello spazio, messo in atto attraverso la sua mente così come il suo corpo, alla ricerca, anzi alla riscoperta di uno spazio prima esteriore, la terra, il paesaggio, la natura, ancora di salvezza grazie alla quale ritrovare il suo spazio interiore, quella identità di uomo, e poi di

popolo, quel porto sicuro che la tempesta colonizzatrice ha spazzato via, lontano, senza tuttavia distruggere totalmente.

Questa immagine del ciclone della colonizzazione, metafora della forza devastatrice di un evento con la quale solo la natura tropicale con i suoi capricci può competere, ci permette di introdurre la terza componente della ricostruzione spaziale ed identitaria, vale a dire la scrittura, faro nella tempesta e porto dove arrivano e da dove partono le navi portatrici della parola del popolo antillano. Le opere degli scrittori antillani forniscono una forte testimonianza di questa esplorazione, fisica e mentale, dell'identità del popolo colonizzato, rappresentando attraverso lo spazio della pagina, quella terra di nessuno dove regnano la libertà, la realtà e la finzione senza frontiere di territorio e di pensiero, lo spazio immaginato, rinegoziato, esplorato, lavorato, vissuto, e finalmente posseduto, fatto proprio, ricostruito, "colonizzato" questa volta dalla scrittura e dalla fantasia.

Il nostro lavoro si propone di tracciare il percorso di questo processo identitario, mettendo a confronto le opere e la parola di scrittori che, pur provenendo da realtà geografiche, temporali e linguistiche diverse, condividono la riflessione sullo stesso spazio colonizzato, quello delle Antille francesi, con posizioni e approcci talvolta antitetici (da semplice testimone e osservatore, oppure da militante e politico), ma in grado di offrirci una rappresentazione dello spazio nella letteratura caraibica piuttosto completa che renda conto delle diverse voci che la animano. In breve, cercheremo di scoprire cosa significa realmente "écrire en pays dominé"⁶¹, per dirla con Chamoiseau, laddove *dominé* implica una colonizzazione, un dominio non solo territoriale ma anche e soprattutto del pensiero, culturale, le cui influenze condizionano quello specchio della società che è l'arte, e nello specifico la creazione letteraria.

La nostra idea è che la produzione letteraria caraibica (in questo caso francofona e anglofona) racchiuda in sé e rifletta nel suo processo creativo delle

⁶¹ P. CHAMOISEAU, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997.

dinamiche simili a quelle esposte finora: chi scrive un romanzo, un'opera di prosa o di poesia che parla, descrive o è ambientata in un'isola, una città o un luogo antillano, paesaggi natali o comunque a lui cari, influenza la sua scrittura con lo sguardo interno, soggettivo, intimo di chi è cresciuto in quella natura e ha respirato l'aria del mar dei Caraibi, figlio di sangue o di cuore di quelle terre.

Ogni volta che leggeremo una pagina di Chamoiseau, Walcott o Hearn, esploreremo il paesaggio attraverso gli occhi da ragazzo poi da adulto del primo, da uomo di mare del secondo, da viaggiatore del terzo; ma la potenza della loro parola, la forza evocatrice della loro scrittura ci porterà a non soffermarci solo su una lettura di puro piacere estetico, cullati dalla brezza marina di un esotismo fine a se stesso, bensì a farci esploratori, *défricheurs*, e perché no *marrons*, di quello spazio, marino e terrestre, che è pronto a svelare i suoi segreti solo a chi sa guardare “tra le righe” del passato e del paesaggio.

Seguendo i personaggi usciti dalla penna degli scrittori, non solo le loro vicende e i loro pensieri, ma anche e soprattutto, le loro *traces*, lasciate sulla pagina e nel paesaggio antillano, siamo in grado di ripercorrere parallelamente le tappe della creazione romanzesca o poetica e, allo stesso tempo, del processo identitario del popolo antillano, di cui lo scrittore, individuo della comunità letteraria e sociale, si fa portavoce. La prima fase della nostra esplorazione parallela, quella che si può definire “geografica”, relativa allo spazio e a tutte le sue rappresentazioni, sarà oggetto di questo paragrafo, mentre il prossimo si focalizzerà sul discorso dell'identità del soggetto colonizzato, a partire dalla consapevolezza di uno spazio finalmente riacquisito.

Il nostro percorso alla scoperta dello spazio antillano, dapprima rifiutato dal soggetto colonizzato, poi fatto proprio attraverso un lento e complesso processo di rinegoziazione, che cercheremo di analizzare in tutte le sue contraddizioni, attingerà alle opere raggruppate nella sezione bibliografica dal titolo “Spazio e letteratura antillana”. Si tratta di testi che, seppure nella loro specificità metodologica e critica, forniscono un valido contributo alla nostra analisi, essendo tutti accomunati dallo stesso oggetto di studio, vale a dire lo spazio antillano esplorato dallo strumento letterario. Le mille sfaccettature di uno spazio

complesso e difficile da circoscrivere, dal punto di vista specificamente geografico, inteso come luogo fisico, oggettivo, area geografica da mappare, e ancor più culturale, visto come luogo mentale, della memoria, vissuto, esperito dal soggetto e dunque soggettivo, emergono da una veloce lettura dei titoli delle opere da noi analizzate.

Lo spazio fatica a trovare un'unica definizione, glissa tra le molteplici derivazioni di una stessa area semantica, quella spaziale, le altrettante numerose traduzioni grafiche di una palese difficoltà nel dire l'indicibile, nel circoscrivere linguisticamente un soggetto che sfugge a qualsiasi etichetta o definizione universale, perché specificità, unicità e imprevedibile caratterizzano lo spazio antillano. Ed ecco dunque che in questi, come in altri testi che analizzano la rappresentazione dello spazio nella letteratura caraibica, l'oggetto in questione, vale a dire la dimensione spaziale, assume connotazioni linguistiche tra le più variegata, sfaccettature di uno stesso prisma che rimanda riflessi di luce in base alle diverse angolazioni da cui lo si osserva.

Tale metafora, di certo suggestiva nonché valida prospettiva da cui analizzare lo spazio antillano, potrebbe essere la chiave di lettura della vastissima terminologia sullo spazio e i suoi derivati, ricorrente nelle opere di riferimento. La lista potrebbe allungarsi a dismisura, ci limiteremo qui ai termini che abbiamo incontrato con maggiore frequenza nei testi da noi analizzati, nel tentativo di fare una cernita delle espressioni più efficaci per il nostro lavoro, operando una distinzione tra le terminologie specifiche delle diverse aree di studio.

Senza dilungarci in dettagliate analisi, di poco interesse ai fini della nostra ricerca, forniamo una breve carrellata dei termini più frequenti, prestando attenzione alle diverse accezioni che un termine può avere a seconda della materia di riferimento. Partendo da concetti ricorrenti e spesso abusati, come *spazio*, *luogo*, *paesaggio*, *geografia*, *territorio*, *terra*, *paese*, *città*... con le rispettive varianti e declinazioni letterarie, *spazio reale*, *spazio fittizio*, *non-luogo*, *territorializzazione*, *immaginario*... e le relative rappresentazioni, si passa attraverso metafore spaziali specifiche del contesto, laddove *isola*, *arcipelago*, *terra*, *mare*, *foresta*, *città*..., si caricano di nuovi significati nel panorama

antillano; si arriva infine ai neologismi o ad espressioni paradossali (solitamente figure retoriche, come gli ossimori), alcuni di breve durata, altri più fortunati, frutto del pensiero di teorici o critici, accomunati dalla stessa volontà, spesso ambizione se non utopia, di dare un nome, seppur arbitrario ed effimero, all'oggetto delle loro ricerche.

A titolo d'esempio, e senza nessuna intenzione esaustiva, citiamo alcune opere e i rispettivi studiosi che hanno dato vita ad espressioni particolarmente originali che, a partire dal titolo dell'opera, talvolta hanno definito un vero e proprio filone critico, altre volte hanno semplicemente fornito un'etichetta, sotto cui raggruppare una serie di opere, teorici o scrittori. Interessante l'ispirazione fornita dal termine *geografia* e dai suoi derivati che, a partire dall'espressione *geografia letteraria*, poi divenuta una specifica area di studio, ha prodotto nel corso dei decenni espressioni davvero originali come le recenti *geografie discorsive* della studiosa Jeanne Garane⁶², *la geopoetica* di Daniel Maximin⁶³, o ancora il dicotomico *Ici-Là* di Mary Gallagher⁶⁴, senza contare le mille declinazioni dello scrittore Édouard Glissant⁶⁵ che ha fatto della semantica

⁶² J. GARANE, (ed.), *Discursive Geographies/Géographies discursives. Writing Space and Place in French/L'écriture de l'espace et du lieu en français*, Amsterdam, Rodopi, 2005; in "Francopolyphonies" (collection dirigée par Gyssels K. et Stevens C.), Volume 2. Interessante la scelta del plurale nel titolo (la traduzione in italiano è nostra) ad indicare la molteplicità di un discorso che esula dall'intento puramente descrittivo, per proporsi invece come strumento di analisi della "scrittura dello spazio e del luogo".

⁶³ D. MAXIMIN, *Les fruits du cyclone. Une géopoétique de la Caraïbe*, Paris, Éditions du Seuil, 2006. Il neologismo creato da Maximin per definire la produzione artistica del bacino caraibico si fonda sull'unione di due termini, e dunque due materie di studio, la geografia e la poetica, appartenenti a due campi di ricerca diametralmente opposti ma che nel contesto caraibico trovano ragione d'essere in un bizzarro sodalizio.

⁶⁴ M. GALLAGHER, (ed.), *Ici-Là. Place and Displacement in Caribbean Writing in French*, Amsterdam, Rodopi, 2003. La contraddizione in seno a questa espressione si fa portatrice del paradossale "displacement", che vuole tradurre quello *spostamento*, e con una più ampia accezione, lo *spaesamento*, dovuto ad una distanza, un allontanamento dal *place*, dal luogo, una dinamica che secondo la Gallagher è specifica della cultura creola, e nello specifico della produzione francofona caraibica.

⁶⁵ Per l'uso della terminologia spaziale e geografica nell'opera glissantiana, rimandiamo alla bibliografia autoriale nella sezione "Corpus letterario" del presente lavoro, dove si può già intuire, con uno sguardo veloce ai titoli, l'importanza dello spazio e dei luoghi antillani nella produzione dello scrittore. Per un maggiore approfondimento rimandiamo tuttavia alla nostra analisi della rappresentazione dello spazio nei romanzi di Glissant, che sarà oggetto del terzo capitolo del presente lavoro.

spaziale la fonte di ispirazione primaria di tutta la sua produzione teorica e romanzesca.

Continuando la nostra riflessione sull'approccio teorico e letterario alla coordinata spaziale, attraverso un'analisi dello strumento linguistico di riferimento, necessaria premessa a qualsiasi discorso sulla mera rappresentazione dello spazio, vogliamo soffermarci su una problematica, di carattere pragmatico eppure di vitale importanza ai fini della nostra ricerca, relativa alla terminologia spaziale ricorrente nelle opere in analisi. L'approccio comparatistico di questo lavoro, basato sul confronto tra scrittori e opere di aree linguistiche diverse, francofona e anglofona, ci pone di fronte alla dualità dei termini, e ad un'oggettiva difficoltà della traduzione nella lingua italiana, sicuramente foriera di interpretazioni arbitrarie e facili riduzioni che, nel tentativo di semplificazione, rischierebbero di annullare le specificità dei diversi contesti di origine.

Basti pensare, per fornire un esempio concreto, alle differenze e alle analogie tra *espace* e *lieu* in francese, *space* e *place* in inglese, e ancora *spazio* e *luogo* in italiano, sia all'interno della stessa lingua sia tra mezzi linguistici diversi: possiamo affermare con certezza che il primo termine, *espace*, o *space* o *spazio*, denota uno spazio oggettivo, fisico, geografico, reale che viene poi caricato di connotazioni soggettive in seguito all'esperienza e al vissuto e diventa così *lieu*, o *place* o *luogo*?⁶⁶ Tale passaggio rimane invariato in tutte e tre le lingue, permettendo quindi di usare i tre termini in maniera interscambiabile, o la traduzione, come già accennato in precedenza, introduce differenze da non trascurare?

Il quesito, di certo affascinante ma che chiama in causa conoscenze e aree di studio che esulerebbero dalla nostra ricerca, rimane aperto, mentre noi preferiamo, come criterio metodologico, l'utilizzo dei termini italiani nel discorso generale, riservandoci la scelta di quelli francesi e inglesi nei casi specifici di riferimento ai due contesti, per evitare di incorrere in facili inesattezze di traduzione.

⁶⁶ Così Marc Augé definisce lo spazio e il luogo nella sua opera *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

Un'ultima precisazione, prima di intraprendere la nostra analisi nel dettaglio, riguarda le differenze di significato tra *spazio* e *luogo*, tra *terra* e *territorio*, tra *paesaggio* e *geografia*, per citare solo i più ricorrenti, le cui accezioni diventano opinabili se si fa riferimento alle diverse aree di studio in cui tali termini trovano applicazione. Partendo dalla conoscenza degli usi specifici di questi concetti nel campo geografico, politico ed economico, vaso di Pandora dal quale la letteratura continua ad attingere varie terminologie, e le fa proprie, vogliamo qui precisare che la nostra applicazione di termini puramente geografici o economici sarà sempre influenzata dalla specificità del discorso e del contesto culturale di riferimento; secondo la metafora fisiologica cara a quel “cannibalismo/antropofagia letterario/a”⁶⁷, elaborato dal modernismo brasiliano, qui particolarmente calzante, tali concetti sono completamente assorbiti dal nuovo milieu, o meglio ancora “fagocitati”, per poi essere “espulsi, rigurgitati” sotto un'altra forma, vale a dire con una nuova accezione, attraverso quel processo che sappiamo caratterizzare la società e, di riflesso, l'intera produzione artistica creola.

Dopo aver presentato le difficoltà linguistiche e metodologiche che tale lavoro presenta, e aver dunque stabilito i criteri di ricerca, entriamo nel vivo della nostra riflessione sullo spazio antillano e sulla sua rappresentazione. Il discorso oggetto di questa sezione si baserà su un approccio di tipo socio-psicologico e antropologico, in quanto saranno chiamate in causa, come supporto teorico della nostra tesi, definizioni e concettualizzazioni della coordinata spaziale, e delle sue varianti, che attingono ad aree di studio che hanno come oggetto campi molto diversi. Le cosiddette “scienze dello spazio” come la geografia e la cartografia, il cui obiettivo è circoscrivere e definire lo spazio fisico, attraverso strumenti di

⁶⁷ Secondo il padre dell'antropofagia letteraria Oswald de Andrade e il *Manifesto antropofágico* del modernismo brasiliano, la ritualità del cannibalismo primitivo può essere assunta come metafora dell'assorbimento dell'Altro, attraverso un processo di assimilazione e superamento dell'alterità che sfocia in un nuovo risultato, un *nowhere*, uno spazio intermedio, frutto dell'interazione tra il Sé e l'Altro; S. ALBERTAZZI, R. VECCHI (a cura di), *Abbecedario postcoloniale II*, Biblioteca di letterature omeoglotte, Quodlibet, 2002, p. 38. Questa suggestiva interpretazione dei processi di negoziazione identitaria potrebbe risultare valida anche per il nostro discorso sullo spazio, laddove i concetti spaziali normativi vengono rielaborati e “personalizzati” dal contesto specifico, vale a dire la cultura creola.

misurazione scientifici e oggettivi, per poi riprodurlo su mappe e cartine, scrittura universale e universalizzante di uno spazio vuoto e neutrale che aspetta solo di essere riempito con nomi e coordinate, vengono messe in discussione da quelle materie che potremmo chiamare “immaginazioni dello spazio”, vale a dire la letteratura, la filosofia, la psicologia, l’antropologia... e le loro interpretazioni di una “geografia immaginata e immaginativa”. Il concetto di mappa e il suo carattere arbitrario, dovuto all’influenza della cultura dei cartografi e della loro visione, spesso eurocentrica, del mondo e dello spazio geografico, viene rielaborato dalla letteratura, dai suoi teorici così come dagli scrittori, attraverso quel processo già citato che produce come risultato una mappa alternativa, letteraria e non solo, dove le coordinate spaziali assumono un nuovo significato.

Questa originale interpretazione dello spazio, e della sua rappresentazione, geografica oltre che letteraria, informa un recente saggio di Jeanne Garane, già in precedenza citato, e il cui suggestivo titolo, in italiano “Geografie Discorsive”⁶⁸, testimonia la tendenza del discorso attuale sulla rappresentazione letteraria dello spazio a seguire nuove prospettive di ricerca, a tentare strade inesplorate di riflessione, dove geografia e discorso letterario mettano le loro conoscenze al servizio di un’innovativa analisi dello spazio.

A testimonianza di come sia possibile reinventare e rinnovare il discorso sulla rappresentazione dello spazio, apportando notevoli contributi a quella che Yeager definisce “The new cultural geography”⁶⁹, la geografia influenzata dalla produzione culturale, analizziamo nel dettaglio il processo di creazione del neologismo “geografie discorsive”. Il primo termine rimanda, tramite l’uso del plurale, ad una definizione molto più complessa della semplice “scrittura (*graphein*) della terra (*geo*)”, vale a dire ad un insieme di proiezioni carto(grafiche) di un’immagine della terra frutto della mente⁷⁰; il secondo termine, l’aggettivo sempre plurale, deriva dall’idea che concetti come spazio,

⁶⁸ J. GARANE, *op. cit.*

⁶⁹ P. YEAGER, “Introduction: Narrating Space”. *The Geography of Identity*. Ed. P. Yeager, A. Arbor, University of Michigan Press, 1996, pp. 1-38.

⁷⁰ «[...] une image de la terre qui est création intellectuelle». C. JACOB, *L’Empire des cartes: approche théorique de la cartographie à travers l’histoire*, Paris, Albin Michel, 1992, p. 457.

luogo e perfino geografia siano dei costrutti testuali volti a produrre, invece di semplicemente ri-produrre, tempo e spazio, in accordo alla nozione di testualità di Barthes, per cui i testi inscrivono e producono spazio e luogo, partecipando sotto forma di discorso geografico/cartografico⁷¹. Dall'unione di queste due rielaborazioni di concetti ormai abusati, nasce la nuova definizione di “geografie discorsive” che bene rappresenta l'intento della raccolta di saggi della Garane di testimoniare lo stato attuale della ricerca della geografia culturale nell'analisi di testi letterari e filmici. Nonostante la pluralità dell'opera, che mette insieme produzioni artistiche di origini, geografiche e culturali, ben diverse, riteniamo che il discorso teorico che la investe sia alla base di tutta la nostra ricerca, e risponda al nostro stesso obiettivo di rimappare lo spazio letterario, sempre in accordo all'imperativo di Marc Augé⁷².

L'idea di fornire una mappa alternativa della letteratura contemporanea, che parte dalla vecchia definizione per crearne una nuova, richiama nozioni spaziali binarie, come *here-elsewhere*, il *qui* europeo ed occidentale che trova senso nel suo rapporto con un *altrove* lontano e coloniale, poiché da esso viene rimodellato, per dirla con Augé, o ancora la dicotomia *ici-là* della Gallagher. Nel delicato conflitto di interessi che coinvolge scienza e letteratura, se Lefebvre mette in discussione l'utilità della letteratura nella comprensione della produzione spaziale, in quanto non più punto di partenza della “scienza dello spazio”⁷³, Foucault difende l'importanza dei testi descrittivi come “descrizione spazializzante dei fatti di discorso”⁷⁴, e l'analisi delle rappresentazioni spaziali, che legittimano una “conoscenza” ideologica dei luoghi. Quella che Said chiama la “geografia immaginativa”⁷⁵, vale a dire l'insieme delle costruzioni arbitrarie

⁷¹ La nozione di testualità secondo l'approccio di Roland Barthes risulta strettamente legata all'idea di spazio e luogo come costrutti testuali, prodotti dalla teoria e dunque arbitrari.

⁷² M. AUGÉ, *op. cit.*, «Il nous faut réapprendre à penser l'espace», p. 49.

⁷³ H. LEFEBVRE, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 2000, pp. 45-46.

⁷⁴ M. FOUCAULT, “Questions à Michel Foucault sur la géographie.”, *Hérodote 1*, janvier-mars (1976): 71-85. *Dits et écrits*. Vol. III. p. 33.

⁷⁵ Edward W. Said utilizza l'espressione «imaginative geography» come costrutto mentale al quale opporre pratiche sovversive come la scrittura, sia nella sua opera maggiore, *Culture and Imperialism*, New York, Alfred A. Knopf, 1993, sia nell'articolo “Yeats and Decolonization” in

dello spazio geografico, diventa una valida alternativa alla mera conoscenza scientifica ed empirica dello spazio, alla gerarchica rappresentazione di esso tramite la mappa, strumento egemonico nelle mani di un potere universalizzante.

Le mappe erano strumenti dell'impresa coloniale, "modi di testualizzare la realtà spaziale dell'altro [...] in un atto simbolico e letterale di potere e controllo"⁷⁶; anche la mappa disegnata nel più scientifico dei modi diventa "una metafora della filosofia utilitarista e la sua brama di potere"⁷⁷.

La letteratura e le sue pratiche scritturali, spesso sovversive e di opposizione ai concetti prestabiliti, giocano dunque un ruolo vitale nel processo di riappropriazione dello spazio, dove spazio viene inteso in tutte le sue accezioni, geografico, mentale, pubblico, privato, linguistico...

Il nostro discorso sulla rappresentazione dello spazio non può limitarsi alla sfera artistico-letterario né tantomeno prescindere da una riflessione sul rapporto tra spazio e soggetto moderno, laddove la frammentazione della cognizione spaziale come componente della condizione postmoderna porta inevitabilmente alla constatazione che "la verità dell'esperienza fenomenologica del soggetto individuale non coincide più con il luogo in cui essa avviene"⁷⁸. La globalizzazione, la rapidità dei mezzi di trasporto e di comunicazione, l'immediatezza delle immagini satellitari, conducono al "supermoderno eccesso di spazio"⁷⁹, lo spazio ridotto ad un punto infinitesimale lascia il posto, secondo Augé, alla "multiplication des références imagées et imaginaires"⁸⁰.

T. EAGLETON, F. JAMESON, E.W. SAID, *Nationalism, Colonialism and Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990, pp. 77-79.

⁷⁶ B. ASHCROFT, G. GRIFFITHS & H. TIFFIN, *Key Concepts in Post-Colonial Studies*, London, Routledge, 1998; «[...] a means of textualizing the spatial reality of the other [...] in a symbolic and literal act of mastery and control», pp. 31-32.

⁷⁷ J.B. HARLEY, "Deconstructing the map", Barnes and Duncan, *The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*. Eds. D. Cosgrove and S. Daniels, Cambridge, Cambridge University Press, 1988; «[...] metaphor for a utilitarian philosophy and its will to power», p. 241.

⁷⁸ F. JAMESON, "Cognitive mapping", *Marxism and the Interpretation of Culture*. Eds. C. Nelson and L. Grossberg, Urbana, University of Illinois Press, 1988; «[...] truth of phenomenological experience of the individual subject no longer coincides with the place in which it takes place», p. 349.

⁷⁹ M. AUGÉ, *op. cit.*, p. 43.

⁸⁰ *Ibidem*, pp. 47-48.

Da qui la creazione di quei *non-lieux*, prodotti da un eccesso di spazio e tempo e la conseguente incapacità di mappare in modo completo il mondo⁸¹, mappare cognitivamente, di concettualizzare o immaginare lo spazio nell'epoca del capitalismo multinazionale, provocano un cambiamento dei parametri che ci permettono di studiare civiltà e culture nuove. Se dunque “nous vivons dans un monde que nous n'avons pas encore appris à regarder”⁸², la Garane evidenzia la necessità, complementare alla trasformazione dei parametri della recente letteratura, di cambiare prospettiva per meglio comprendere il nuovo mondo. Questa, come altre riflessioni⁸³, richiamano fortemente la visione glissantiana del mondo e delle dinamiche che interessano le società odierne, una delle prime ad avviare il discorso letterario sulla cognizione spaziale.

Una rinegoziazione dello spazio e della sua definizione diventa quindi un imperativo di quell'ibridismo multiculturale che è alla base della società attuale, uno spazio inteso anche come luogo della parola, quello che Bhabha ha definito il “Terzo Spazio di enunciazione”⁸⁴ laddove “le condizioni discorsive di enunciazione portano alla riappropriazione, traduzione, ri-storicizzazione, rilettura di simboli, tradizioni e segni culturali”⁸⁵.

Lo spazio enunciato, esperito dal soggetto e rinegoziato attraverso l'enunciazione e il potere espressivo della parola, si trasforma infine in luogo, inteso come lo spazio arricchito di valore attraverso l'esperienza⁸⁶; “i luoghi si inscrivono nella mente” così da diventare attraverso il tempo “opera della

⁸¹ F. JAMESON, *op. cit.*, «structural coordinates [...] are often not conceptualizable for most people [...] the inability to cognitively map [...] », p. 349.

⁸² M. AUGÉ, *op. cit.*, p. 49.

⁸³ Ad esempio, la riflessione di Watts sulla globalizzazione come «forma storica in cui lo spazio viene attualmente ricostruito annullando le particolarità dei luoghi, confini e territorialità» contro l'idea che, a dispetto dell'omogeneizzazione delle culture, trionfa la creazione o il mantenimento delle specificità locali (vedi la cultura creola). M. WATTS, “Mapping Identities: Place, Space and Community in an African City.” in P. YEAGER, *op. cit.*, pp. 61-64.

⁸⁴ “Third Space of Enunciation” in H. BHABHA, *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994, p. 37.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 37.

⁸⁶ Y. TUAN, *Space and Place: The Perspective of Experience*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1977, p. 6.

soggettività”⁸⁷. La parola come espressione del soggetto diventa allora un valido strumento di rappresentazione dello spazio, grazie, come afferma Bachelard, all’arbitrarietà e all’imprevedibilità delle sue definizioni⁸⁸.

Il ruolo fondamentale del soggetto come attore della cognizione spaziale emerge in tutta la sua forza nelle riflessioni di diversi studiosi e critici, che sembrano convergere nell’idea comune del luogo strettamente legato all’individuo e al suo rapporto con l’altro. Se per Lefebvre⁸⁹ la trasformazione di “spazio” in “luogo” equivale al processo del passaggio dall’ordine Immaginario al Simbolico, attraverso la separazione spaziale del bimbo dal corpo della madre, De Certeau⁹⁰ si focalizza sull’esperienza del bambino prima dello specchio, quando è allo stesso tempo sé e l’altro, e iscrive “le passage à l’autre comme la loi de l’autre et celle du lieu”. In entrambe queste riflessioni emerge il ruolo del genere nel pensare lo spazio e il luogo, assioma dell’importanza della geografia nella costruzione del genere affermata da Massey, il quale aggiunge al discorso della Garane sulla necessità di sfidare certi modi di concettualizzare attualmente spazio e luogo, il confronto con “currently dominant form[s] of [...] gender relations”⁹¹.

La messa in discussione dei concetti prestabiliti e la nuova “riconcettualizzazione” supporta l’idea di Massey del luogo da immaginare come occasione di socializzazione. I luoghi non sono più visti come aree con confini e barriere intorno, ma la nuova concezione spaziale ci dà il senso di un luogo

⁸⁷ W. HOWARTH, “Reading the Wetlands”. *Textures of Place: Exploring Humanist Geographies*, Eds. P. C. Adams, S. Hoelscher & K.E. Till, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001; «places write upon the mind [...] the work of subjectivity», p. 58.

⁸⁸ G. BACHELARD, *La poétique de l’espace*, Paris, P.U.F., 1957, 1961; «[l’espace] saisi par l’imagination ne peut rester l’espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre [...] il est vécu, non dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l’imagination», p. 17.

⁸⁹ H. LEFEBVRE, *La production de l’espace*, cit.

⁹⁰ M. DE CERTEAU, *L’invention du quotidien I, Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 164.

⁹¹ D. MASSEY, *Space, Place and Gender*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994; «le correnti forme dominanti di relazioni di genere», p. 2.

⁹² *Ibidem*, “Power-geometry and a Progressive Sense of Place”, *Mapping the Futures: Local Cultures, Global Change*. Ed. J. Bird et al., London, Routledge, 1993; «[the place] be imagined as articulated moments in networks of social relations [...] extra-verted [and that] integrates in a positive way the local and the global», p. 66.

“aperto, allargato che riunisce in maniera positiva il locale e il globale”⁹². Tale legame locale-globale, non è di certo inteso come un elogio del capitalismo globalizzato, ma, in accordo con la visione glissantiana, come prodotto dell’attuale fenomeno della compressione spazio-tempo, vale a dire “l’esperienza vissuta proiettata al di là dei confini del locale”⁹³.

A conclusione della nostra analisi vogliamo soffermarci in particolare su uno studioso precedentemente citato, De Certeau, che nella sua opera *L’invention du quotidien* utilizza una terminologia piuttosto insolita, ma che rimanda al nostro discorso iniziale sul linguaggio spaziale. Si tratta del termine inglese *panoptic*⁹⁴, in italiano *panottico*, nell’espressione “pratiche panottiche”, vale a dire che rimandano a dei contrari. Lo stesso termine “panoptic” era stato utilizzato da Foucault in riferimento alle mappe, e da Harley per le mappe come “panopticons” spaziali. Nel suo studio delle “tattiche” come strumento alternativo di resistenza, De Certeau mostra che il colonizzato può non essere assimilato dal sistema coloniale dato che la stessa tattica include in sé il luogo dell’altro⁹⁵.

Un esempio è l’uso tattico dello spazio che fa il lavoratore immigrato, si crea uno spazio alternativo, di gioco, dove utilizzare l’ordine coatto del luogo o della lingua imposta; all’interno dello spazio obbligato, si crea pluralità e creatività, è l’arte de “l’entre-deux”, tra due poli, a metà strada, che crea l’imprevedibile. Ripreso dalla Garane alla fine dell’introduzione al suo saggio, il

⁹³ M. WATTS, *op. cit.*, «[...] lived experience has been projected beyond the confines of the local », p. 61.

⁹⁴ Il panottico (in inglese panoptic) è un tipo di prigione progettato dal filosofo inglese Jeremy Bentham alla fine del diciottesimo secolo. Il fine del progetto è permettere all’osservatore di osservare (optikon) tutti (pan) i prigionieri, i quali non devono essere in grado di stabilire se sono osservati o meno, portando alla percezione (sempre da parte dei detenuti) di un’invisibile onniscienza. Lo stesso filosofo descrisse il panottico come “un nuovo modo per ottenere potere mentale sulla mente, in maniera e quantità mai vista prima”. La struttura del panottico è composta da una torre centrale, all’interno della quale stazionerebbe l’osservatore, circondata da una costruzione circolare, dove sono disposte le celle dei prigionieri, illuminate dall’esterno e separate da spessi muri. Molte prigioni al giorno d’oggi hanno ripreso qualche spunto dall’idea del panottico e addirittura la struttura era stata proposta anche per la costruzione degli ospedali, tra tutti il Worcester State Hospital, costruito alla fine del XIX secolo, considerato una struttura di riferimento all’epoca.

⁹⁵ M. DE CERTEAU, *op. cit.*; «la tactique n’a pour lieu que celui de l’autre. Aussi doit-elle jouer avec le terrain qui lui est imposé tel que l’organise la loi d’une force étrangère», p. 60.

panoptic di De Certeau e la sua accezione spaziale di luogo chiuso, di prigione, poi eletto a luogo di negoziazione, di scambio, di confronto, potrebbe rappresentare l'antesignano di tutte quelle espressioni "a metà", che abbiamo già citato, e che portano in sé le contraddizioni, e insieme la bellezza del linguaggio e della parola. Si veda l'uso della lingua negli scrittori, ad esempio Abdourahman A. Waberi, come creativo "*dwelling place*", "*lieu vécu*", luogo esperito, vissuto dal soggetto, attraverso un processo di rinegoziazione, o ancora Saint-John Perse, "parlante nativo", appartenente ad una famiglia creola di proprietari terrieri, per il quale la lingua francese resta sempre un *dwelling place* e lo porta ad autodefinirsi un errante, non sentendosi a casa né in Francia né nelle Antille, ma a metà strada, nell'*entre-deux*, nell'*ici-là* ⁹⁶.

⁹⁶ Garane cita questi due scrittori come esempi di «tactical use of space» in chiusura dell'Introduzione al suo saggio; J. GARANE, *op. cit.*, pp. 17-18.

1.3. Paesaggio e identità

La scelta di dedicare alla ricerca di paesaggio e identità, imposta dalla colonizzazione all'uomo antillano, due paragrafi distinti, non corrisponde tuttavia ad una divisione diacronica di tale processo in due fasi: in realtà si tratta di un'evoluzione parallela, sincronica, che vede la nascita e la riscoperta identitaria andare di pari passo con l'esplorazione spaziale e geografica. Abbiamo già insistito su quanto sia importante per il nostro lavoro l'osservazione oculata dei segni lasciati dai personaggi di fantasia nelle opere che leggiamo: il lettore attento dovrà interpretare le tracce lasciate dallo scrittore, lettere e simboli di un linguaggio che gli viene chiesto di decifrare, strumento indispensabile nella lettura di uno spazio, di una natura e di un paesaggio che sembrano all'apparenza misteriosi ed impenetrabili.

Vogliamo eleggere un personaggio in particolare come rappresentante di questa sfida che gli scrittori lanciano prima a se stessi e poi al pubblico, con l'obiettivo comune di rendere la narrazione, intesa come luogo di dialogo tra lettore e autore, un laboratorio di sperimentazione continua: stiamo parlando dello schiavo marron, ribelle e fuggitivo per eccellenza, la cui fuga nei mornes dove cerca nascondiglio dal béké, e dai cani lanciati al suo inseguimento, a stretto contatto con la natura, attraverso un momento di estrema intimità tra l'uomo e la sua matrice di vita, la terra, simboleggia il tentativo di costruzione dell'identità che vede il passaggio obbligato nello spazio, nella natura.

Riscrittura in chiave moderna del mito della Fenice che rinasce dalle sue stesse ceneri, il marronnage, al di là del suo significato politico di sovversione, potrebbe suggerire all'uomo antillano un rito di purificazione, la morte dell'individuo colonizzato, depredato della sua vita e della sua terra, vittima della sete di potere del colonizzatore, ma che attraverso il contatto con la terra, quella

natale, rinasce a nuova esistenza e ricostruisce la sua identità, proprio a partire dalle “ceneri” del suo passato di dolore⁹⁷.

La figura del marron, ricca di significati culturali e politici nonché metaforici nella letteratura francofona, come testimoniano le opere di Chamoiseau e Glissant⁹⁸, potrebbe ben simboleggiare anche il contesto anglofono della letteratura caraibica, accomunati da uno stesso tentativo di *marronner*⁹⁹, inteso nell’accezione più ampia del termine, vale a dire sfuggire alla concezione canonica di geografia, di spazio, di territorio..., valicare i confini e le frontiere segnate dalle mappe coloniali, e finalmente “rimappare” il proprio spazio e con esso la propria identità.

Il nostro compito si carica dunque di un duplice significato: seguire tale percorso identitario attraverso le pagine dei romanzi, accompagnare i personaggi nel loro viaggio, indietro nel tempo, in un passato doloroso, negli abissi della terra e del mare, e del racconto, significa mettere a confronto due universi

⁹⁷ 'NTONFO, *L’homme et l’identité dans le roman des Antilles et Guyane françaises*, Québec, Éditions Naaman, 1982 ; nella terza parte dell’opera, «Roman et quête d’identité», l’autore dedica un intero paragrafo dal titolo emblematico di *Les marrons ressuscités*, alla figura dello schiavo marron che lotta contro il destino imposto dal colonizzatore, allo scopo di mettere in rilievo «les moyens dont des personnages tirés du fond de l’esclavage ou de l’ère colonio-départementale ont usé pour échapper à une domination outrancière, pour vivre en complicité avec leur univers, pour avoir une présence au monde non imposée, pour être, selon les termes de Glissant, à leur “propre semblance”.», p. 230.

⁹⁸ A titolo d’esempio citiamo due dei numerosi romanzi antillani incentrati sulla figura dello schiavo marron, *L’esclave vieil homme et le molosse* di Chamoiseau e *Ormerod* di Glissant; il primo racconta la fuga di un vecchio schiavo marron attraverso i *mornes* e allo stesso tempo esplora l’universo intimo e misterioso dello schiavo ribelle, mentre il romanzo glissantiano segue da vicino la vita di un’intera comunità di schiavi marrons, guidati dalla figura carismatica della guerriera Flore Gaillard. Avremo modo nei prossimi capitoli di approfondire l’analisi di queste due opere che, insieme ad altri romanzi degli stessi autori, o di altri scrittori, sulle tracce degli schiavi ribelli, completano l’esplorazione dello spazio antillano attraverso i luoghi più reconditi, come i *mornes*, da dove parte il processo identitario del soggetto colonizzato. P. CHAMOISEAU, *L’esclave vieil homme et le molosse*, Paris, Gallimard, 1997 ; É. GLISSANT, *Ormerod*, Paris, Gallimard, 2003.

⁹⁹ La figura dello schiavo *marron* o il fenomeno storico del *marronnage* come metafora di questa nuova tendenza delle letterature caraibiche *tout court*, e nello specifico di quella francofona, ritorna con insistenza non solo nelle opere letterarie ma anche nella produzione teorica; citiamo, a titolo d’esempio, due opere critiche, S. CROSTA, *Le marronnage créateur: dynamique textuelle chez Édouard Glissant*, Sainte-Foy, Grelca, 1991; R. BURTON, *Le roman marron: études sur la littérature martiniquaise contemporaine*, Paris, L’Harmattan, 1997.

paralleli, la realtà e la finzione, da sempre alla base di qualsiasi costruzione narrativa. La letteratura caraibica richiede allo stesso modo un duplice impegno, al lettore e allo scrittore: esplorare lo spazio geografico significa esplorare anche lo spazio della pagina, sapere leggere il paesaggio è scavare nel passato, narrare storie significa chiamare in causa la Storia, creare personaggi implica mettere in discussione la propria identità, come scrittore, come uomo e come appartenente ad un popolo, leggere un libro è interrogare se stessi e il mondo.

Dicono che quando un libro, una poesia, un personaggio, uno scrittore siano in grado di sollevare anche uno solo di questi affascinanti interrogativi, allora vuol dire che hanno trasmesso qualcosa al mondo e che si è di fronte ad un'opera d'arte...; gli scrittori da noi scelti e le loro opere hanno scelto di *marronner*, a noi il compito di seguirli e scoprirne il posto nell'universo letterario.

Prima di affrontare l'analisi dettagliata delle opere che esplorano il paesaggio seguendo le tracce degli schiavi marrons e scavando, dunque, nel passato temporale e spaziale della società antillana, cercheremo in questo paragrafo conclusivo del primo capitolo di indagare lo stretto rapporto tra paesaggio e identità che caratterizza tutta la produzione caraibica, non solo francofona, e qualsiasi riflessione sulla rappresentazione letteraria dello spazio. Il panorama teorico e letterario caraibico offre una vasta produzione di testi che rimandano fin dai titoli allo stretto legame tra la coordinata spaziale e la componente socio-identitaria; la selezione bibliografica del presente lavoro mostra con evidenza le numerose declinazioni della dicotomia spazio-identità nonché le pratiche scritturali che richiamano il discorso, già affrontato nel paragrafo precedente, sull'utilizzo del linguaggio, o meglio dei linguaggi specifici di varie discipline, la geografia, la psicologia, l'antropologia..., come contenitori di significati altri.

Scorrendo gli autori delle sezioni "*Spazio e letteratura antillana*", "*Spazio e identità*" e "*Antologie e testi di letteratura antillana*" da noi scelti, la metafora fisiologica del "cannibalismo letterario"¹⁰⁰ assunta per analizzare quel processo

¹⁰⁰ Si veda la nota n. 67 del paragrafo precedente.

di rinegoziazione e rielaborazione dei concetti spaziali normativi operato dalla teoria letteraria, sembra trovare una valida applicazione. La coordinata spaziale viene esplorata in tutte le sue varianti, a partire dai semplici “espaces”, “pays”, “terre”, “réel” o da declinazioni insulari come “islands”, “île”, “arcipelago”, “archipels”, “insularité”, fino ad arrivare ad espressioni frutto di connubi tra discipline come geografia-letteratura¹⁰¹ o ancora scrittura-paesaggio, “les mots de la terre”, “les fruits du cyclone”, “archipels littéraires”, “espaces d’une écriture antillaise”, “la scénographie postcoloniale”¹⁰².

Il titolo di questo paragrafo non è di certo casuale, ma rimanda ad un elemento fondamentale delle società creole e la cui conoscenza è imprescindibile per qualunque studioso di cultura caraibica, vale a dire il rapporto tra paesaggio e identità. La scelta del vocabolo *paesaggio* risponde alla necessità di avere come termine di paragone nel corso della nostra riflessione sulla componente identitaria, non un semplice concetto astratto, un’etichetta fine a sé stessa come *spazio*, bensì uno “spazio soggettivo”, che non sia il frutto di un’astrazione o di una rappresentazione mentale, ma il risultato dell’impronta, della *trace* lasciata dal soggetto colonizzato.

Il passaggio da *spazio* a *paesaggio* operato nei due paragrafi vuole essere dunque la messa in pratica della teoria sull’uso del linguaggio come tecnica scritturale di revisione di significati: nel corso del primo capitolo abbiamo evidenziato come lo spazio caraibico abbia subito una metamorfosi, di forma e di contenuto, a partire da uno spazio colonizzato, per secoli terra sterile di usurpazioni e violenze, passando attraverso l’esplorazione soggettiva dello stesso spazio trasformato in luogo, fino alla creazione di un vero e proprio paesaggio, laddove tale termine con accezione positiva si carica di connotati, spaziali e identitari, definiti dal soggetto e da esso personalizzati tramite la creazione di uno spazio proprio, questa volta non imposto dagli altri, ma scelto, voluto.

¹⁰¹ Per le espressioni derivanti dal binomio geografia-letteratura si vedano le note n. 62, 63, 64 e 65 del paragrafo precedente.

¹⁰² Non forniamo qui le note bibliografiche di tutte le espressioni citate, onde evitare noiose digressioni o ripetizioni, ma rimandiamo alle sezioni della Bibliografia critica di riferimento.

Una terza componente entra dunque in gioco, l'identità, e chiama in causa tutte quelle discipline che ne studiano i vari aspetti, la sociologia, la psicologia, l'antropologia¹⁰³..., e che arricchiscono ulteriormente la riflessione portata avanti finora.

Spazio-scrittura-identità, ecco dunque definita la triade concettuale alla base della nostra ricerca e in generale di qualsiasi discorso sulla realtà e la società creole, laddove le diverse rappresentazioni scritturali e finzionali di uno spazio così ambiguo e complesso aprono una lunga serie di interrogativi sull'identità culturale, che in tale contesto assume il più delle volte un'accezione individuale e collettiva allo stesso tempo¹⁰⁴.

Di chiara derivazione filosofica¹⁰⁵, il concetto di identità è tuttavia una nozione di frontiera, caratterizzata da complessità e pluralità, e si situa al crocevia delle varie discipline che hanno come oggetto di studio l'essere e le sue rappresentazioni. Nell'ambito delle letterature francofone e anglofone, e in generale caraibiche, risulta evidente la molteplicità della componente identitaria, il concetto di identità essendo strettamente legato a quello di alterità, l'Io e l'Altro diventano elementi fondanti dell'identità stessa, in quanto l'alterità e le differenze escluse dal Sé veicolano l'affermazione dell'identità stessa¹⁰⁶; senza dimenticare l'arbitrarietà di tale nozione, dato soggettivo e oggettivo allo stesso tempo, nella reciproca individuazione delle identità del Sé e dell'Altro, relativo ad una determinata società e cultura, e ai suoi paradigmi, legato alle coordinate spaziali e temporali, dunque soggetto a continui mutamenti.¹⁰⁷

La questione dell'identità nelle culture e letterature cosiddette postcoloniali, successive alla colonizzazione e da essa fortemente influenzate, è stata oggetto di numerosi studi e ricerche nelle discipline più disparate, a partire dal periodo post-

¹⁰³ Per un panorama dell'antropologia applicata alla realtà antillana si veda F. AFFERGAN, *Anthropologie à la Martinique*, cit.

¹⁰⁴ Per uno studio storico e teorico del processo di creolizzazione nelle letterature coloniali e postcoloniali, alla luce delle complessità dell'identità culturale odierna, si veda C. BONGIE, *Islands and exiles. The creole identities of Post/Colonial literature*, Stanford UP, 1998.

¹⁰⁵ P. RICEUR, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

¹⁰⁶ F. GROSS, *Autrui*, Paris, Hatier, 1994.

¹⁰⁷ F. REMOTTL, *Contro l'identità*, Roma-Bari, Laterza, 1996.

indipendenze fino ad oggi, e in ambito letterario il discorso teorico sulla ricerca identitaria del soggetto colonizzato ha portato ad una fiorente produzione di opere su tale tematica¹⁰⁸.

Particolarmente interessante ai fini della nostra ricerca la voce “Identità” che compare all’interno dell’*Abbecedario postcoloniale*¹⁰⁹. Passa in rassegna in poche pagine, senza pretese di esaustività, ma con lucidità e chiarezza scientifica, la definizione, o meglio la ridefinizione di identità alla luce dei nuovi paradigmi culturali e letterari del postcoloniale.

Se è un dato di fatto che «è a seguito degli eventi storici legati alla colonizzazione che per tante culture extra-europee il concetto di identità [...] è entrato in crisi»¹¹⁰, poiché lo scontro violento con l’Altro ha fatto crollare certezze e stabilità del Sé innescando processi di alienazione, crisi identitarie e deculturazione, difficilmente cancellabili con la partenza del colonizzatore, è anche vero che il confronto con l’Altro, lo “sguardo dell’Altro”¹¹¹, che il soggetto colonizzato ha finalmente il coraggio di reggere, gli ha svelato una nuova visione di sé e della sua collettività.

La tematica della ricerca identitaria è stata a lungo trattata in letteratura, sia durante il periodo coloniale sia dopo l’affrancamento dai colonizzatori, con tutte le rielaborazioni dei concetti di identità (e con essa di alterità) veicolati dai mutamenti storico-politici in atto. La nozione di identità culturale e la problematica ad essa correlata, vede nel corso degli eventi un’alternanza continua tra l’accezione individuale e quella collettiva, con un ritorno negli anni più recenti «ad una rinegoziazione e ad una ridefinizione in chiave dialettica del concetto di identità»¹¹². Gli esiti di tale processo di formazione dell’io, attraverso la continua decostruzione e riarticolazione dei concetti basilari di identità e

¹⁰⁸ Non potendo nel presente lavoro indagare la diffusione della problematica identitaria come soggetto romanzesco nel vasto panorama delle letterature caraibiche, ci limitiamo alle opere degli autori francofoni e anglofoni scelti per la nostra ricerca che testimoniano ampiamente tale tendenza.

¹⁰⁹ C. FRATTA, “Identità” in S. ALBERTAZZI, R. VECCHI (a cura di), *Abbecedario postcoloniale I*, Biblioteca di letterature omeoglotte, Quodlibet, 2001, pp. 45-51.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 46.

¹¹¹ S. ALBERTAZZI, *Lo sguardo dell’Altro. Le letterature postcoloniali*. Roma, Carocci, 2000.

¹¹² C. FRATTA, *op. cit.*, p. 49.

alterità, saranno necessariamente antitetici¹¹³, soggetti ad arbitrarietà e imprevedibilità, e condurranno alla creazione di una nuova identità, incerta e labile, luogo virtuale della lotta continua tra una specificità alienante e una globalizzazione omogeneizzante.¹¹⁴

A questo punto una lunga serie di quesiti si impone, segnaliamo in questa sede i più interessanti ai fini della nostra ricerca sulla coordinata spaziale e che adatteremo di volta in volta alle particolarità del contesto di riferimento: quale ruolo assume lo spazio nel processo identitario? In che misura la relazione del soggetto allo spazio influenza la formazione dell'identità? Quali forme e rappresentazioni letterarie dello spazio emergono nel contesto caraibico? Lo scrittore può essere uno strumento di definizione dell'identità culturale, allo stesso tempo individuale e collettiva?

Prima di entrare nel vivo della questione nel prossimo capitolo, dove la rappresentazione letteraria dello spazio antillano verrà scandagliata attraverso un'analisi della teoria e l'esplorazione dei processi paralleli di creazione romanzesca e di costruzione identitaria, vogliamo in questa sezione conclusiva soffermarci brevemente sulla presenza, nei testi teorici da noi selezionati, del connubio spazio-identità, laddove il primo termine contempla entrambe le accezioni, geografica (lo spazio reale) e scritturale (lo spazio della pagina).

Se Chamoiseau indaga su cosa significa veramente scrivere in un paese colonizzato¹¹⁵ o segue con Confiand le "tracées" della letteratura¹¹⁶, mentre Milne studia le opere dello scrittore di *Texaco* attraverso l'esplorazione degli "espaces

¹¹³ C. LEVI-STRAUSS, *L'identité*, Paris, Grasset, 1977.

¹¹⁴ Tale dualismo tra locale e globale, tra cultura specifica e globalizzante, con la nascita dei fenomeni di ibridismo, meticcio, interculturalità, creolizzazione... rappresenta una delle più recenti teorie sull'identità totale, quella che annulla le frontiere tra l'Io e l'Altro, senza tuttavia cancellare le specificità e le differenze, come sostiene, ad esempio, la visione glissantiana del Tout-Monde. Per una visione d'insieme dei processi di creolizzazione, e un'esamina nonché messa in discussione della lunga serie di etichette e nozioni applicate alle realtà culturali dello spazio caraibico (*métissage*, *mondialisation*, *globalisation*...), si veda «Questions d'identité aux Caraïbes : postcolonialisme, postmodernité, multiculturalisme», Collectif. Châteauneuf-le-Rouge, Vent d'ailleurs, 2002 in *Portulan*, Octobre 2002.

¹¹⁵ P. CHAMOISEAU, *Écrire en pays dominé*, cit.

¹¹⁶ P. CHAMOISEAU, R. CONFIAIT, *Lettres créoles. Tracées antillaises et continentales de la littérature : 1635-1975*, Paris, Hatier, 1991.

d'une écriture antillaise" ¹¹⁷, lo scrittore antillano vede la sua immagine riflessa nello specchio della letteratura. ¹¹⁸

Il concetto di identità viene analizzato in rapporto al soggetto, "l'homme et l'identité", o alla realtà circostante, "espace et identité", e declinato in tutte le sue varianti, ora al singolare, "identité", ora al plurale, "identités" o "identities", passando dall'accezione individuale a quella collettiva; i processi identitari conducono a fenomeni socio-psicologici come "l'auto-exotisme", o di alienazione, "place and displacement", "the shock of space and time" ed esilio "islands and exiles", dove l'alterità, veicolata da "stereotipi culturali", compare sotto forma di "peau noire, masques blancs" o "The *other* America".

L'elenco delle opere che indagano il processo identitario di tali culture e letterature, facendo dialogare discipline e metodi di ricerca diversi, potrebbe continuare a lungo; non volendo il nostro intento essere esaustivo, ci limitiamo ad alcune opere che sembrano esemplari della tendenza critica e teorica di analizzare la letteratura alla luce delle dinamiche identitarie e dei tentativi di rinegoziazione di concetti normativi come spazio, identità e scrittura. ¹¹⁹

Di grande interesse risulta lo studio di André 'Ntonfo sul rapporto tra uomo e identità nel romanzo antillo-guyanese ¹²⁰, che esplora la rappresentazione

¹¹⁷ L. MILNE, *Patrick Chamoiseau. Espaces d'une écriture antillaise*, Amsterdam/New York, NY 2006, in "Francopolyphonies" (collection dirigée par Gyssels K. et Stevens C.), Volume 5.

¹¹⁸ La metafora dello specchio come strumento dello scrittore antillano per indagare la propria identità di individuo e di appartenente alla collettività, attraverso le tecniche scritturali di *mise en scène* o *mise en abyme*, riprende l'immagine dello "sguardo dell'altro" di Silvia Albertazzi e conferma lo stretto legame tra alterità e identità nel processo di formazione dell'io che va di pari passo con la creazione artistica. L. MOUDILENO, *L'Écrivain antillais au miroir de sa littérature : mises en scène et mises en abyme du roman antillais*, Paris, Karthala, 1997.

¹¹⁹ Forniamo qui di seguito una piccola selezione di opere, alcune già citate, che trattano la tematica dell'identità, e del rapporto tra spazio e identità, nelle letterature antillane e che, nonostante la diversità di approcci, ci hanno suggerito interessanti spunti di riflessione nel corso della nostra ricerca: C. BONGIE, *Islands and exiles. The creole identities of Post/Colonial literature*, cit.; A. 'NTONFO, *L'homme et l'identité dans le roman des Antilles et Guyane françaises*, Québec, Éditions Naaman, 1982 ; ORUNO D. LARA, *De l'oubli à l'histoire. Espace et identité caraïbes (Guadeloupe, Guyane, Haïti, Martinique)*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1998 ; M. ROSELLO, *Littérature et identité créole aux Antilles*, Paris, Karthala, 1992 ; "Questions d'identité aux Caraïbes : postcolonialisme, postmodernité, multiculturalisme", Collectif, cit.

¹²⁰ 'NTONFO, *op. cit.* Si tratta di uno studio relativo ad un corpus di una dozzina di opere di cinque autori antillo-guyanesi (J. Zobel, É. Glissant, M. Lacroisil, B. Juminer e S. Etchart) attraverso un approccio di ricerca specifico della sociologia della letteratura. L'opera dello specialista africano, di grande lucidità e puntualità accademica, si compone di tre parti, "Roman

dell'universo antillano attraverso la visione che alcuni autori ne danno nelle loro opere, alla ricerca di un'identità che trova nella scrittura e nell'immaginazione del reale un valido strumento di espressione, «l'écriture elle-même modifie cette vision personnelle des auteurs, que la vie propre du texte littéraire vient à son tour gauchir, infléchir, accentuer, systématiser, la vision déjà subjective du réel. [...] ». Lo spazio geografico informa lo spazio letterario e viceversa, dunque, e insieme si fondono in uno spazio altro, nuovo, il già citato “Terzo spazio di enunciazione” di Bhabha, come se la creazione letteraria potesse dar vita ad una Martinique universale, ricorrente nelle diverse opere prese in analisi da 'Ntonfo, «Tout se passe comme si la Martinique du *Monde tel qu'il est* était la même que la Martinique des *Jours immobiles* ou de *Diab'-là*». ¹²¹

L'immagine di immobilità della realtà antillana, con una situazione di eterna stasi dove «tutto è cambiato e tutto è rimasto come prima»¹²² è un leitmotiv ricorrente nella letteratura, a testimonianza di quanto gli eventi storico-politici che hanno interessato le Antille per oltre quattro secoli abbiano sempre condotto a diverse forme, talvolta esplicite altre volte celate sotto le maschere del legittimismo gratuito, di “colonizzazione”. Da qui l'importanza degli scrittori e dello strumento letterario come “luogo” di messa in discussione, dove è finalmente possibile dire l'indicibile della loro differenza e le contraddizioni della complessa realtà antillana.

et peinture du milieu”, “Roman et absence d'identité”, “Roman et quête d'identité”, dove i concetti di romanzo, identità e spazio sono esplorati e messi a confronto con l'obiettivo comune di «tenter de préciser la vision que les auteurs choisis donnent (consciemment ou inconsciemment, volontairement ou non, abusivement ou non) de leur propre monde, tenter de dégager leur projet commun : la quête de l'identité, de la liberté». Préface, p. 7.

¹²¹ *Ibidem*, Préface, p. 8.

¹²² «tout a changé et rien n'a changé, tout est différent et tout est pourtant tristement similaire». M. ROSELLO, *op. cit.*, Introduction, p. 8.; così l'autrice riassume la condizione antillana, commentando nell'introduzione al suo lavoro le parole di una canzone della Guadalupa «qui se moque de l'assimilation [*et qui*] annonce avec humour et bonne humeur une désolante réalité [...] *Avan nou té asi boukèt, aprézan nou asi milé* », *Ibidem*, p. 8, contenuta in *La langue créole, force jugulée*, di Dany Bebel-Gisler (p. 80). La traduzione in francese «Avant, nous étions assis sur des ânes, maintenant nous sommes assis sur des mulets, ou nous sommes assimilés» non rende giustizia al gioco di parole tipico della lingua creola. Un esempio questo della difficoltà degli scrittori antillani a descrivere la loro realtà, impresa analizzata dalla Rosello nella sua opera, che si pone l'obiettivo di indagare «la manière dont la littérature antillaise aborde ces contradictions quand elle décrit une réalité antillaise ancrée dans le présent, ou enchaîné dans une histoire qui reste à réécrire». *Ibidem*, p. 15.

In tutta l'opera viene ribadita l'idea che il romanzo sia la forma prediletta di esplorazione della società antillana, un'analisi critica di un'umanità diseredata, fatta attraverso un linguaggio generalmente razionale e logico, «les romanciers pénètrent leur société toute entière, la démontant littéralement pour la comprendre et la faire comprendre [...] dans ce qu'elle a de plus profond, de plus intime, de conscient et d'inconscient, [...] Mais ce que l'on voit surtout et partout apparaître, ce sont des hommes et des femmes déshérités, en proie à un système générateur d'aliénation, ce qui engendre naturellement la quête d'une identité propre». ¹²³

L'assenza di un'identità propria come tema dominante della produzione romanzesca antillana porta con sé tutta una serie di tematiche strettamente legate alla ricerca identitaria e al rapporto con la terra: il processo alienante dovuto allo strappo violento dalla terra madre, o l'imposizione di valori estranei in una terra estranea, o ancora il lavoro disperato della terra assieme all'aspirazione al possesso, «Tous [les auteurs] abondent aussi sur le travail de la terre». Tuttavia, la specificità della realtà antillana e delle sue vicende storico-politiche, rendono singolare il processo identitario dei soggetti colonizzati, dei quali 'Ntonfo evidenzia le differenze con gli Africani: «pour le cas précis des Antilles Françaises [...] des êtres qui, au contraire des Africains colonisés, mais restés enracinés à leur terre et – à un degré moindre – à leurs traditions, sont passés par un double processus aliénant. En effet, d'abord arrachés avec violence à la terre mère, ils se sont vu imposer un ensemble de valeurs étrangères dans un environnement qui leur était également étranger, sans autre moyen de défense que le repliement sur soi.». ¹²⁴

¹²³ *Ibidem*, Introduction, p. 13.

¹²⁴ *Ibidem*, Introduction, p. 14. 'Ntonfo riprende anche nella conclusione del suo lavoro questa differenza tra la realtà dell'Africa e quella delle Antille, evidenziando il diverso approccio dei personaggi nel romanzo africano e antillano: «en effet les rapports des personnages avec le milieu naturel, notamment avec la terre, de même qu'avec l'Histoire sont, dans le roman antillais, à l'antipode de ce qu'offre le roman africain du continent. Et à propos de la terre précisément, elle est ici loin d'être l'objet de ressentiment. En revanche les personnages mis en scène vivent avec elle dans des rapports d'intimité, de complicité, de communion, de parfaite harmonie. Elle est le refuge sûr contre l'agression des colons qui, au contraire de ce qu'offre l'univers romanesque antillais, ne la possèdent que superficiellement et fort partiellement [...]

Il rapporto dell'uomo alla sua terra, all'ambiente circostante, diventa una componente essenziale nella formazione di un'identità propria, tanto da provocare, laddove tale legame è stato definitivamente compromesso dalla colonizzazione, processi di alienazione, gravi traumi, fino all'assenza d'identità unita ad una profonda miseria, del corpo e dell'anima, che caratterizzano la condizione umana e che spesso troviamo rappresentate nei personaggi dei romanzi antillani ¹²⁵. Da tale constatazione nasce la necessità di 'Ntonfo, come annuncia nell'*Introduction* al suo lavoro, di fare l'inventario del *milieu antillais* descritto dai romanzieri, analizzare la geografia fisica e umana dettata dal romanzo «camper en quelques pages le milieu antillais tel que les romanciers le décrivent, de nous livrer à une sorte de géographie physique et humaine par le roman, et aussi de montrer ce qui caractérise l'homme – l'homme nègre – dans cet environnement, c'est-à-dire sa misère, [...] la manière dont est vécue l'absence d'identité ». ¹²⁶

Non potendo soffermarci ulteriormente sul saggio di 'Ntonfo, di grande interesse per la nostra ricerca, vogliamo tuttavia accennare alle questioni sollevate dallo studioso riguardo alla rappresentazione dell'universo antillano, che avremo modo di riprendere più avanti nei capitoli successivi per un'analisi più dettagliata. Nell'incipit alla prima parte del saggio, dal titolo "Roman et peinture du milieu", emerge fin dall'inizio l'intento descrittivo presente nelle opere scelte, e in generale nel romanzo antillano : «la description qui est faite des lieux où évoluent les personnages se veut une description orientée, s'inscrivant

les personnages du roman africain sont absolument étrangers à cette sorte de rupture avec le passé que vivent de manière dramatique nombre de personnages du roman antillais. C'est, à la vérité, qu'on n'a jamais été coupé ici ni de la terre, ni du passé, comme l'ont été les Noirs dispersés dans le nouveau monde aux temps de la traite». Conclusion, p. 243.

¹²⁵ «L'univers antillais, vu à travers le roman, frappe littéralement par son extrême dénuement. L'homme y apparaît constamment en proie à une misère solidement installée [...] traitant d'un thème comme l'identité, sous sa double dimension d'absence et de quête [...] la quête d'identité en forçant l'homme à une tentative sans cesse renouvelée de chercher ailleurs qu'en lui-même une raison de s'accrocher à la vie». *Ibidem*, p. 56.

¹²⁶ *Ibidem*, Introduction, p. 15.

bien dans l'ensemble des caractéristiques de l'univers antillais. [...] le refus d'une nature saisie sous son seul aspect exotique [...] ». ¹²⁷

La «vision manichéenne du monde» governa l'universo romanzesco antillano, laddove «Nos romanciers peignent au contraire dans leurs œuvres une nature perçue comme un mélange de beau et de laid, comme un cadre où l'homme n'est jamais ni toujours au paradis terrestre, ni éternellement en enfer. Il y a comme une volonté commune de créer un monde de contraste du reste ». E se la Martinique è nota a tutti come «l'Île aux fleurs», gli scrittori ne vogliono mostrare la *face cachée* e «À cette nature un peu simpliste [ils] en opposent une autre plus complexe [...] où le milieu n'est jamais décrit pour lui-même, mais plutôt dans ses rapports avec l'homme qui l'habite». ¹²⁸

Qualsiasi descrizione della natura o dello spazio antillano non è dunque fine a se stessa, descrivere non è puro piacere estetico, ma risponde ad un'esigenza più profonda, intrinsecamente legata alla società del popolo antillano, alla sua Storia, al suo passato, e che veicola un processo identitario in continuo divenire, incompiuto¹²⁹. Da qui l'*engagement* dello scrittore antillano¹³⁰ che influenza qualsiasi pratica scritturale o scelta linguistica, come ad esempio l'uso della toponimia nel romanzo antillano, che sembra obbedire a «[...] une volonté des auteurs de montrer à quelle confusion toponymique mène une guerre contre-

¹²⁷ *Ibidem*, p. 38.

¹²⁸ *Ibidem*, pp. 38-39, (entrambe le citazioni).

¹²⁹ Tale legame inscindibile tra lo spazio, la geografia, la natura specifiche antillane e la Storia, il passato e le vicende storico-politiche, è uno degli aspetti maggiormente studiati dagli specialisti di cultura antillana come componente fondamentale della ricerca identitaria. La creazione della terza coordinata *espace-temps*, diventa dunque un valido strumento di interpretazione della complessa realtà antillana, sia come rappresentazione romanzesca del continuum spazio-temporale che caratterizza la cronologia del romanzo (si vedano a titolo d'esempio le opere di Chamoiseau e Glissant), sia come approccio metodologico allo studio della Storia: «Espace et Histoire ne se dissocient pas, comme l'espace-temps d'Albert Einstein. L'espace ne se comprend pas sans le temps, le temps sans l'espace. L'histoire émerge de l'espace et l'espace de l'histoire». ORUNO D. LARA, *op. cit.*, «L'espace au fondement de l'histoire », p. 16.

¹³⁰ «[...] il y a chez les romanciers antillo-guyanais, dans leur vision du cadre où évoluent leurs personnages, comme un effort d'objectivité face à la réalité géo-climatique [...]. C'est là une preuve supplémentaire du profond enracinement de nos romanciers dans leur terroir, dont ils s'efforcent constamment de donner une image réaliste en rapport avec les problèmes de la vie quotidienne, passée et présente». *Ibidem*, p. 47.

nature livrée par les esclavagistes à tout ce qui aurait pu contribuer à donner au milieu une identité intégrée et non plaquée». ¹³¹

Nell'ultima parte del lavoro "Roman et quête d'identité", 'Ntonfo conferma la reale difficoltà dei personaggi antillani, rappresentanti dell'intera comunità e in generale dei colonizzati, ad entrare in contatto con la terra e a "conquistarla", si tratta di «une difficile naissance à la terre» di coloro che lo studioso definisce «les locataires historiques». ¹³²

Vogliamo concludere questo paragrafo sul rapporto tra spazio e identità con una citazione di 'Ntonfo, il quale nell'opera in precedenza citata definisce così uno dei romanzi glissantiani, *La Lézarde*, che meglio rappresenta la ricerca identitaria dell'uomo antillano attraverso il legame alla sua terra:

La Lézarde de Glissant n'est en fait qu'une longue quête de la terre, une laborieuse prise de conscience que l'homme ne peut s'accomplir, jouir d'une identité propre, que s'il domine non seulement son histoire, son temps, mais aussi son espace, sa terre. Et pour le Martiniquais le rêve c'est de donner à cet espace sa juste place sous la sphère terrestre, de reconnaître son statut de pays à part entière. ¹³³

E se è vero che la creazione romanzesca informa il processo identitario dell'uomo e viceversa, allora conoscere e analizzare le rappresentazioni letterarie dello spazio antillano potrebbe fornire un tassello in più nella costruzione e

¹³¹ *Ibidem*, p. 49. 'Ntonfo analizza l'utilizzo dei nomi, di luoghi e di persona, nei romanzi antillani evidenziando la presenza di «deux séries de noms [...] La première regroupe les lieux réels, bourgs, villes, quartiers, rues, qui prêtent leur cadre au roman [...] traduit le désir de créer un univers fictif néanmoins enraciné dans le vécu quotidien. [...] la deuxième série des noms [...] purs fruits de l'imagination créatrice, mais non des fruits innocents. En effet, nos romanciers semblent soucieux de créer des noms qui illustrent le conflit fondamental sur lequel repose toute la société antillaise». pp. 47- 49.

¹³² «Le roman antillais développe de nombreux types de rapports entre les personnages mis en scène et leur terre [...] l'absence d'enracinement, la tentation de l'exil, la quête passionnée. [...] de la manière dont les rapports avec la terre sont vécus, des sentiments profonds des personnages face à cette terre qu'ils habitent, qu'ils arrosent de leur sueur, mais avec laquelle la communion n'est pas toujours possible. [...] les Antillais vivaient sur leur terre comme des étrangers, des «locataires historiques», n'entretenant avec elle que des rapports de mercenariat où le côté affectif est pour ainsi dire inexistant». *Ibidem*, p. 172.

¹³³ *Ibidem*, p. 184.

comprensione dell'intricato puzzle che è la realtà antillana, in tutte le sue espressioni.¹³⁴

¹³⁴ 'Ntonfo si sofferma sul parallelismo tra l'universo reale antillano e quello fittizio, immaginato dagli scrittori nelle loro opere, entrambi caratterizzati da incompiutezza: «la plupart de nos romanciers tentent, dans leur approche de cette réalité antillo-guyanaise, dont la complexité n'est plus à prouver, de bâtir des œuvres qui, aussi bien sur le plan de la structure, du destin final des principaux personnages que du langage, restent en harmonie avec le monde figuré, c'est-à-dire des produits non finis». *Ibidem*, p. 241.

CAPITOLO 2

La rappresentazione letteraria dello spazio antillano

Il nous faut réapprendre à penser l'espace.
Marc Augé

Il secondo capitolo si focalizza sulla teoria letteraria, e in particolar modo sulla rappresentazione nonché sulla rappresentabilità dello spazio nella letteratura, secondo la prospettiva della critica occidentale¹. L'obiettivo primario di questa seconda parte del nostro lavoro è, infatti, la riflessione sulle modalità di rappresentazione e scrittura della coordinata spaziale e delle sue componenti, nell'arte e nello specifico nella letteratura, alla luce di una vera e propria teoria sullo spazio letterario e sullo strumento letterario come mezzo di espressione ed interpretazione della realtà.

Attraverso l'analisi dei discorsi critici e dei contributi apportati da numerosi teorici, a partire dagli anni '50 del secolo scorso ad oggi², alla riflessione su un argomento così complesso, e il cui approccio risulta spesso disorientante data la vastità delle prospettive di ricerca offerte allo studioso, si vuole in questa sede fornire una base teorica al discorso sulla scrittura letteraria dello spazio antillano che sarà affrontato più avanti. I teorici e gli studiosi che avremo modo di chiamare in causa durante la nostra riflessione non rappresentano che una piccola fetta della vasta produzione teorica e critica, oltre che artistica, alla quale la coordinata spaziale ha dato vita come fonte di ispirazione creativa di tutte le

¹ L'aggettivo "occidentale" qui utilizzato, mira esclusivamente a circoscrivere un gruppo ristretto di teorici da noi scelti come portavoce di parte della critica di origine europea sulla rappresentazione dello spazio nell'arte e nella letteratura.

² La cernita temporale operata all'interno della vastissima critica di tutto il Novecento e del secolo attuale su questo argomento risponde alla volontà di non esaustività alla base dell'intera Bibliografia critica. Per i rimandi completi degli studiosi e delle opere citate in questo capitolo si veda in bibliografia la sezione "*Teoria sullo spazio letterario e il genere descrittivo*".

forme di arte, dalla pittura alla letteratura, e come oggetto di ricerca, spesso comparatistica, tra le varie discipline, come geografia e letteratura.

Nel primo paragrafo seguiremo l'evoluzione che la concezione di spazio ha subito nel corso di circa 50 anni, a cavallo tra questo e il secolo scorso, attraverso le innovazioni di grandi studiosi, come Blanchot, Bachelard, Genette e numerosi altri³, ognuno dei quali ha dedicato i suoi studi alla coordinata spaziale e alle sue molteplici declinazioni letterarie: ora trasformando semplici etichette in oggetti di ricerca, ora ridando dignità a generi minori e destinati all'oblio, ora creando nuove discipline e ipotizzando teorie, ad ogni modo tutti hanno contribuito al passaggio dalla sterile etichetta di "spazio" ad un oggetto di studio a tutto tondo, aprendo prospettive inedite alla ricerca su un argomento che a tutt'oggi continua ad offrire interessanti spunti di riflessione in tutti i campi del sapere, come testimonia il presente lavoro.

Saranno ripercorse le tappe della rappresentazione dello spazio in ambito letterario, accennando alle più grandi teorie e innovazioni novecentesche, come le nozioni di *espace littéraire* o di *poétique de l'espace*, o la riflessione sul linguaggio spaziale, con il conseguente ingresso della semiotica in campo letterario come strumento di interpretazione della componente spaziale e la nascita della "sémiotique topologique"⁴; il recupero della descrizione come genere alla pari della narrazione e del "descrittivo" come suo doppio, oltre che epiteto caratterizzante un testo, un genere, un linguaggio...; e ancora il riconoscimento di una forte dicotomia tra spazio esterno (reale) e interno (della pagina), e il parallelismo tra scrittura dello spazio e spazio della scrittura; infine, l'ampliamento delle frontiere del testo, quelle *frontières du récit*⁵ che ormai cedono sotto i colpi dell'interazione tra i saperi, letterario e scientifico, e il testo

³ Per un quadro completo si rimanda alle indicazioni contenute nella nota precedente.

⁴ Si fa qui riferimento alle opere di tre grandi studiosi della coordinata spaziale in letteratura, rispettivamente M. BLANCHOT, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955; G. BACHELARD, *La poétique de l'espace*, cit.; A. J. GREIMAS, "Pour une sémiotique topologique", in *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976, pp. 129-157.

⁵ G. GENETTE, *Frontières du récit*, in R. BARTHES, *L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1981, pp. 158-169.

diventa terra di tutti e di nessuno, luogo reale e virtuale di negoziazione e scambi tra arte e scienza.

Ecco dunque che la teoria letteraria e con essa lo spazio letterario *del* romanzo universale, della creazione romanzesca in generale, i concetti e le nozioni di tale teoria, riconosciuti come assoluti e come tali applicati, si trasfigurano *nel* romanzo, nel nostro caso in quello antillano, (ma potenzialmente di qualsiasi altra letteratura) e qui cambiano significato, diventano altro, adattandosi al contesto in cui si trovano e dal quale, allo stesso tempo, attingono la linfa vitale che dà valore, proprio perché unica e specifica, alla nuova teoria sullo spazio. Il titolo scelto per il primo paragrafo vuole dunque rendere onore al continuo processo di “creolizzazione”, qui intesa come rinnovamento, al quale la teoria letteraria, occidentale e universale, va incontro e dal quale esce arricchita di una pluralità di nuovi significati, pienamente adattati alla realtà specifica di riferimento. La letteratura informa la realtà e viceversa: il processo può dirsi compiuto.

Il secondo paragrafo testimonia la “trasfigurazione” della teoria letteraria di stampo europeo e occidentale nel contesto caraibico, e nello specifico nel romanzo antillano, dove lo *spazio delle Antille* e la *scrittura dello spazio* si rispecchiano vicendevolmente, dando vita ad una vera e propria rinegoziazione delle coordinate spazio-temporali, una “creolizzazione” della topologia e delle nozioni spaziali finora riconosciute, in breve ad una sorta di “rivoluzione”, ad un *marronnage* della teoria letteraria. Secondo un approccio simile a quello adottato nel primo paragrafo, la critica chiamata qui a dare voce alla scrittura dello spazio nella letteratura antillana sarà rappresentativa di un’ingente quantità di opere e studi, più o meno recenti⁶, volti ad interpretare l’atteggiamento degli scrittori, francofoni e anglofoni, di fronte alla realtà circostante e il ruolo assegnati alla coordinata spaziale nelle loro opere.

Nel corso della seconda parte verranno analizzati i concetti binari di spazio e tempo, soffermandosi su una rappresentazione letteraria dello spazio piuttosto

⁶ Per la critica inerente la rappresentazione dello spazio nella letteratura antillana, e in generale nelle letterature postcoloniali, si veda la sezione bibliografica “*Spazio e letteratura antillana*”.

inedita negli autori antillani, con particolare enfasi al fenomeno della creolizzazione della topologia letteraria, con la nascita di neologismi per significare lo spazio reale e di finzione (*ici-là, here-nowhere, espace-temps, place and displacement...*, tanto per nominarne alcuni). Il processo a cui si accennava poc'anzi, la letteratura come strumento di rappresentazione della realtà e viceversa, la realtà che entra nella letteratura, non è ancora compiuto, poiché nel contesto antillano subentra una pluralità identitaria che complica maggiormente il rapporto tra spazio e letteratura.

Lo spazio e il paesaggio rappresentati in letteratura non sono dunque fini a se stessi, né rispondono ad un puro piacere estetico, ma riflettono lo sguardo dell'uomo sulla realtà che lo circonda, verità universale questa, che nella realtà antillana si carica di ulteriori significati culturali ed identitari. E se è vero che il processo di scrittura dello spazio va di pari passo con la creazione di uno spazio della scrittura, allo stesso modo la creazione romanzesca riflette il processo identitario dell'uomo antillano: la lettura attenta dello spazio potrebbe portare dunque all'interpretazione sia della realtà (le Antille) sia dell'immaginario (la scrittura letteraria), come il titolo del secondo paragrafo già annuncia.

Il terzo paragrafo infine, vuole essere un excursus dello spazio letterario, una carrellata dei luoghi-simbolo del paesaggio romanzesco antillano alla luce dei due paragrafi precedenti, oltre che, come sezione conclusiva del secondo capitolo, un'introduzione generale ai successivi capitoli terzo e quarto, che analizzeranno nello specifico lo spazio romanzesco francofono e anglofono. Un'esplorazione dunque di quelle *tracce* che gli scrittori lasciano *sulla pagina*, a testimonianza di uno spazio onnipresente e plurivalente nel romanzo antillano.

2.1 Lo spazio letterario *del e nel* romanzo

Nella prima parte del presente lavoro si è già accennato a quante e quali sono le difficoltà nell'affrontare un discorso sulla coordinata spaziale, a come una parola così semplice, "spazio", possa racchiudere una pluralità di accezioni e di significati, senza contare i campi semantici ai quali tale lemma rimanda e le infinite declinazioni e varianti risultate dai discorsi che ciascuna disciplina, artistica come scientifica, ha prodotto su tale nozione.

Basti pensare all'evoluzione che la concezione di spazio ha subito in ambito pittorico, attraverso i secoli, le correnti e le avanguardie, dall'immensità indefinita dei paesaggi romantici, alle forme geometriche dei cubisti fino all'ecclettismo spaziale dell'arte contemporanea, ad esempio, per avere un'idea della complessità di tale argomento e dell'importanza che la rappresentazione dello spazio ha sempre avuto, e continua ad avere, nella riflessione dell'essere sul mondo circostante. Senza alcun intento esaustivo né pretesa scientifica, ci limitiamo in questo paragrafo a riflettere sulle modalità di rappresentazione dello spazio nell'immaginario, e nello specifico nella letteratura, seguendo i cambiamenti che la teoria e la critica europee, a partire dalla seconda metà del secolo scorso ad oggi, hanno riportato nell'analisi epistemologica della coordinata spaziale come strumento di espressione letteraria.

Vogliamo aprire la nostra riflessione con le parole di Maurice Blanchot, il quale, nella sua opera *L'espace littéraire*, approccio particolarissimo al mistero della creazione artistica e letteraria, attraverso lo sguardo lucido e allo stesso tempo mistico di un romanziere e critico interamente votato alla letteratura, riflette sulla consapevolezza dell'uomo che «quelque chose comme l'art ou la littérature existe»⁷. La metafora spaziale creata da Blanchot, *l'espace littéraire*, appunto, che tanti dopo di lui riprenderanno, testimonia lo stretto legame tra lo spazio dell'opera (quello della pagina) e il linguaggio che la crea. Nel gesto

⁷ M. BLANCHOT, *L'espace littéraire*, cit.

simbolico di Orfeo⁸, il quale non solo deve scendere negli inferi per cogliere la profondità della notte, ma «son *œuvre* c'est de le ramener au jour et de lui donner, dans le jour, forme, figure, réalité», è racchiuso il segreto della creazione artistica, la quale, così come «la profondeur ne se livre pas en face, elle ne se révèle qu'en se dissimulant dans l'œuvre»⁹.

Ecco dunque che proprio attraverso la metafora spaziale del doppio movimento dell'artista, prima simbolico e tellurico, in discesa verso la matrice dell'opera, poi fisico, di risalita verso la superficie, verso lo spazio del testo, Blanchot apre le strade ad una nuova prospettiva dalla quale indagare la coordinata spaziale, quella dello spazio letterario appunto, anticipando le innovazioni sul rapporto tra spazio e letteratura che avranno tanta fortuna nei decenni successivi.

Alcuni anni più tardi Gaston Bachelard, nell'opera che lo consacrerà come innovatore, inaugurando la riflessione sulla poetica dello spazio¹⁰, aggiungerà nuovi tasselli alla costruzione dello spazio letterario, in nome di quella “topophilie” come strumento di indagine ed interpretazione dello spazio «vécu» e degli spazi immaginati e immaginari, che diventano i rivelatori della vera essenza dell'anima umana¹¹. E quale luogo se non la casa, la *maison*, sito intimo per eccellenza, come esempio di questo spazio esperito quotidianamente e fonte di ispirazione per la creazione artistica, così che «l'image de la maison devienne la topographie de notre être intime [...] la maison comme un *instrument d'analyse* pour l'âme humaine.», fino all'affermazione che «Tout espace vraiment habité

⁸ Blanchot sceglie il mito di Orfeo come metafora del rapporto dell'artista con la sua opera d'arte, come afferma in apertura al saggio: «Un livre, même fragmentaire, a un centre qui l'attire [...] vers quel point il semble que le livre se dirige; ici, vers les pages intitulées *Le regard d'Orphée*». *Ibidem*, p. 9.

⁹ *Ibidem*, p. 227-228.

¹⁰ G. BACHELARD, *La poétique de l'espace*, cit.

¹¹ «Nous voulons examiner, en effet, des images bien simples, les images de l'espace heureux. Nos enquêtes mériteraient, dans cette orientation, le nom de topophilie. Elles visent à déterminer la valeur humaine des espaces de possession, des espaces défendus contre des forces adversaires, des espaces aimés. [...] ce sont des *espaces louangés*. À leur valeur de protection qui peut être positive, s'attachent aussi des valeurs imaginées, et ces valeurs sont bientôt des valeurs dominantes. [...] Il [l'espace] concentre de l'être à l'intérieur des limites qui protègent». *Ibidem*, Introduction, p. 17. Tale citazione riprende e ne completa un'altra di Bachelard nel presente lavoro; a tal proposito si veda la nota n. 88 del primo capitolo.

porte l'essence de la notion de maison [...] Elle est le premier monde de l'être humain.»¹². Bachelard aveva già intuito l'importanza della nozione spaziale nell'analisi e nella comprensione della psicologia umana, tanto da arrivare alla definizione di una nuova dottrina che mettesse insieme le diverse branche della psicologia e i luoghi di tale ricerca, e che egli chiama la "topo-analyse", «l'étude psychologique systématique des sites de notre vie intime». ¹³

Di grande interesse la riflessione bachelardiana sul rapporto tra spazio e tempo, che abbiamo visto essere centrale del discorso sulla scrittura dello spazio nella letteratura, argomento sul quale grandi studiosi dibatteranno per decenni. Uno degli aspetti più rivoluzionari de *La poétique de l'espace*, e che all'epoca suscitò non poche polemiche, è il ruolo di rilevanza che l'autore affida allo spazio nell'immaginario dell'essere, rispetto al tempo che, al contrario, viene relegato ad un gradino inferiore. Se fino ad allora era la coordinata temporale il punto di riferimento dell'essere, «On croit parfois se connaître dans le temps, alors qu'on ne connaît qu'une suite de fixations dans des espaces de la stabilité de l'être, d'un être qui ne veut pas s'écouler, qui, dans le passé même quand il s'en va à la recherche du temps perdu, veut "suspendre" le vol du temps.», in realtà l'essere si ritrova bloccato e compresso in un'immobilità temporale: «Dans ses mille alvéoles, l'espace tient du temps comprimé. L'espace sert à ça.»¹⁴.

La funzione vitale dello spazio, nel rapporto dell'essere con l'incosciente e la memoria, diventa primaria, «Ici l'espace est tout, car le temps n'anime plus la mémoire. La mémoire – chose étrange – n'enregistre pas la durée concrète, la durée au sens bergsonien.» ed è la sola in grado di restituire frammenti di

¹² *Ibidem*, pp. 18-19 e pp. 24-26.

¹³ *Ibidem*, p. 27. La definizione di *topo-analyse* che troviamo all'inizio dell'opera: «Psychologie descriptive, psychologie des profondeurs, psychanalyse et phénoménologie pourraient, avec la maison, constituer ce corps de doctrines que nous désignons sous le nom de topo-analyse. [...]» (p. 18), viene ripresa alcune pagine più avanti come supporto alla psicanalisi nella continua ricerca dell'uomo di qualcosa al di fuori di sé: «Elle [la psychanalyse] appelle l'être à vivre à l'extérieur des gîtes de l'inconscient, à entrer dans les aventures de la vie, à sortir de soi. [...] Pour accompagner la psychanalyse dans cette action salutaire, il faudrait entreprendre une topo-analyse de tous les espaces qui nous appellent hors de nous-mêmes. [...] nous ne devons pas oublier qu'il y a une rêverie de l'homme qui marche, une rêverie du chemin». *Ibidem*, p. 29.

¹⁴ *Ibidem*, p. 27.

memoria, proprio perché vissuti non più nel tempo ma nello spazio, dunque “spazializzati”: «C’est par l’espace, c’est dans l’espace que nous trouvons les beaux fossiles de durée concrétisés par de longs séjours. L’inconscient séjourne. Les souvenirs sont immobiles, d’autant plus solides qu’ils sont mieux spatialisés.»¹⁵.

In una poetica dello spazio che fa della fenomenologia la sua essenza, dove finalmente ha senso dire «qu’on “écrit une chambre”, qu’on “lit une chambre”, qu’on “lit une maison”»¹⁶, lo spazio vissuto si apre all’immaginazione e tutto ciò che di scientifico, di razionale, di logico ci può essere in una forma geometrica perde completamente senso, così che «La maison vécue n’est pas une boîte inerte. L’espace habité transcende l’espace géométrique.»¹⁷. Tale discorso sul potere dell’immaginazione ci conduce ad un altro elemento, non meno importante, della poetica bachelardiana e che assume una forte valenza in ambito letterario, vale a dire l’immagine, e con essa la metafora.

Se l’immagine è la linfa vitale della fenomenologia dell’immaginazione¹⁸ perché «Toute grande image simple est révélatrice d’un état d’âme.», non si può affermare lo stesso per la metafora, la quale nella teoria di Bachelard subisce la stessa sorte della coordinata temporale, in quanto secondaria e inferiore all’immagine. Infatti, mentre la metafora «est relative à un être psychique différent d’elle, [...] n’a pas de valeur phénoménologique. Elle est, tout au plus, une *image fabriquée*, sans racines profondes, vraies, réelles. [...] est une fausse image puisqu’elle n’a pas la vertu directe d’une image productrice d’expression, formée dans la rêverie parlée», l’immagine, «œuvre pure de l’imagination absolue», è portatrice di un valore più profondo, «tient au contraire tout son être de l’imagination. [...] à une image, on peut donner son être de lecteur; elle est

¹⁵ *Ibidem*, p. 28.

¹⁶ *Ibidem*, p. 32.

¹⁷ *Ibidem*, p. 58.

¹⁸ «la phénoménologie de l’imagination demande qu’on vive directement les images, qu’on prenne les images comme des événements subits de la vie. Quand l’image est nouvelle, le monde est nouveau». *Ibidem*, p. 58.

donatrice d'être. [...] est un phénomène d'être, un des phénomènes spécifiques de l'être parlant.»¹⁹.

Questo breve resoconto del saggio non rende tuttavia onore alla complessità del pensiero bachelardiano, che fin dalla scelta dei titoli²⁰, dell'opera e dei capitoli, rivela l'originalità e la profondità di una poetica che nessuno studioso di spazio e letteratura può dispensarsi dal conoscere.

L'influenza che esercitò la lettura bachelardiana dello spazio letterario sulla critica degli anni seguenti la pubblicazione de *La poétique*, fu senza dubbio decisiva e in molti ripresero alcuni aspetti della sua riflessione, come è il caso del grande critico e teorico letterario Gérard Genette. All'interno della sua vastissima produzione, tre brevissimi ma intensi contributi hanno attirato la nostra attenzione e fornito interessanti spunti di riflessione sul trattamento dello spazio, e in particolare sul rapporto tra spazio e linguaggio, tra spazio e letteratura, e infine sul binomio narrazione-descrizione²¹. Nel primo studio, pubblicato nel 1966, Genette indaga i legami tra spazio e linguaggio, partendo dall'analisi sulla coordinata spazio portata avanti dal linguista e lessicologo Georges Matoré nel saggio *L'Espace humain*, il quale afferma «Il existe un *espace contemporain*»²².

Tale premessa implica secondo Genette alcune ipotesi, vale a dire «d'abord, le langage, la pensée, l'art contemporain sont *spatialisés*, [...] ensuite, l'espace des représentations contemporains est *un*, [...] enfin cette unité se fonde, évidemment, sur quelques traits particuliers qui distinguent notre espace, c'est-à-dire l'idée que nous nous faisons de l'espace, [...]» ; da qui la ricerca dell'uomo di un punto di riferimento, di un'ancora di salvezza a cui appigliarsi per liberarsi

¹⁹ *Ibidem*, pp. 79-81.

²⁰ Oltre alla novità della nozione di "poetica dello spazio" che dà il titolo all'opera, ricordiamo i capitoli che costituiscono il saggio e i cui titoli rimandano tutti ad una semantica spaziale: «La Maison. De la cave au grenier. Le sens de la hutte.», «Maison et Univers», «Le tiroir. Les coffres et les armoires», «Le nid », «La coquille», «Les coins», «La miniature», «L'immensité intime», «La dialectique du dehors et du dedans», «La phénoménologie du rond». Avremo modo di ritornare più avanti su alcune di queste immagini spaziali analizzate da Bachelard, che ritroveremo nella nostra esplorazione dei luoghi-simbolo dello spazio antillano.

²¹ Si tratta di tre studi di Genette, rispettivamente *Espace et langage* in *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, pp. 101-108; *La littérature et l'espace* in *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, pp. 43-48; *Frontières du récit* in R. BARTHES, *L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1981, pp. 158-169.

²² G. MATORÉ, *L'espace humain*, La Colombe, 1962, p. 291.

dall'“angoisse” provata di fronte all'immensità spaziale, «il se rassure en projetant sa pensée sur les choses»²³. Questa sorta di «espace-refuge» che l'uomo si crea, non è in realtà che un riparo provvisorio e illusorio di fronte alla “topologie déroutante” che la scienza e la filosofia moderne hanno inventato: «espace-temps, espace courbe, quatrième dimension, tout un visage non-euclidien de l'univers qui compose ce redoutable espace-vertige où certains artistes ou écrivains d'aujourd'hui ont construit leurs labyrinthes.»²⁴.

Il carattere ambivalente e ambiguo del tema spaziale, nel suo eterno andirivieni tra il ruolo di *signifié* e quello di *signifiant*, assegna al linguaggio utilizzato per rappresentare lo spazio una funzione che potremmo definire “implicita”, innata nella stessa componente spaziale, poiché «Dans ces métaphores [spatiales] on ne parle pas *de* l'espace: on parle d'autre chose *en termes* d'espace – et l'on pourrait presque dire que c'est l'espace qui parle: sa présence est implicite, impliquée à la source ou à la base du message plutôt que dans son contenu»²⁵.

Secondo Genette dunque, ammettere l'esistenza di un linguaggio dello spazio significa attribuire valenza universale a tale mezzo di comunicazione, perché «S'il y a quelque part un *langage de l'espace*, c'est ici qu'on le trouve [...] les métaphores spatiales constituent donc un discours, à portée presque universelle, puisqu'on y parle de tout, littérature, politique, musique, et dont l'espace constitue la forme, puisqu'il fournit les termes mêmes de son langage.»²⁶. Di conseguenza avremo sempre un significato, l'oggetto variabile del discorso, e un significante, il termine spaziale, e la differenza tra uno spazio *connoté* e uno *dénoté* sarà alla base di qualsiasi linguaggio spaziale, così che parlare di spazio sarà una questione di forma più che di contenuto²⁷.

²³ G. GENETTE, *Espace et langage*, cit., p. 101.

²⁴ *Ibidem*, pp. 101-102.

²⁵ *Ibidem*, p. 102.

²⁶ *Ibidem*, pp. 102-103.

²⁷ Tale dicotomia è costitutiva di qualsiasi rappresentazione dello spazio, ed è sempre dettata da una volontà: «Il s'agit donc ici d'un espace *connoté*, manifesté, plutôt que désigné, parlant plutôt que parlé [...]. Au contraire, l'espace décrit par le physicien, le philosophe, l'écrivain [...] est directement visé par le savant ou l'artiste comme l'objet d'une intention claire», la

Nella sua indagine sullo spazio, e in particolare quando affronta il discorso sulle immagini e le metafore spaziali, Genette chiama in causa, oltre a Matoré, anche altri teorici e studiosi della coordinata spazio, come Bachelard o Richard, fa confronti sulle loro teorie, sui diversi approcci delle loro opere, e dà il suo contributo alla riflessione portata avanti dai suoi colleghi, attraverso critiche che risultano sempre costruttive²⁸.

In conclusione al suo breve studio Genette arriva a due affermazioni che vogliamo qui riportare perché rivelano, pur nella loro semplicità, la profondità e l'originalità del suo pensiero. Entrambe testimoniano la stretta interconnessione tra spazio e linguaggio, manifestata in tutti i campi del sapere, «de tout temps les hommes ont emprunté au vocabulaire spatial des termes destinés aux applications les plus diverses [...] Il y a toujours de l'espace dans le langage [...] Tout notre langage est tissé d'espace.»²⁹, primo fra tutti l'arte :

Aujourd'hui la littérature – la pensée – ne se dit plus qu'en termes de distance, d'horizon, d'univers, de paysage, de lieu, de site, de chemins et de demeure: figures naïves, mais caractéristiques, figures par excellence, où le langage s'espace afin que l'espace, en lui, devenu langage, se parle et s'écrive.³⁰

Quest'ultima immagine, il linguaggio che “si fa spazio” e lo spazio che diventa linguaggio, incarna la nuova prospettiva d'indagine inaugurata da teorici dello stampo di Genette, e ci introduce al suo studio sul complesso rapporto tra letteratura e spazio.

Punto di partenza della sua riflessione è la constatazione che parlare di spazio a proposito della letteratura possa sembrare paradossale, dato che

quale fa sì che il linguaggio o la scrittura adottati siano i veri protagonisti del discorso : «Tout se passe donc comme si l'espace dénoté dégageait moins de significations spatiales que l'espace connoté, comme si l'espace-figure parlait plus de lui-même que l'espace contenu». *Ibidem*, pp. 103-104.

²⁸ «Les métaphores qu'il [Matoré] interroge ne sont pas comme les images étudiées par Bachelard ou Richard, les affleurements poétiques d'une rêverie profonde, individuelle ou "collective" au sens jungien du terme [...] La "zone" qu'il "explore" est plus "socialisée". Notre espace, qui est collectif, écrit-il, est beaucoup plus rationalisé que celui de la rêverie individuelle et de l'imagination poétique». *Ibidem*, p. 104.

²⁹ *Ibidem*, pp. 106-107.

³⁰ *Ibidem*, p. 108.

«apparemment en effet, le mode d'existence d'une œuvre littéraire est essentiellement temporel [...]», tuttavia è la letteratura stessa che convoca lo spazio e lo studioso può e deve indagarne i rapporti «parce que la littérature, entre autre “sujets”, parle aussi de l'espace, décrit des lieux, des demeures, des paysages [...]»³¹. Genette sottolinea l'importanza della coordinata spaziale come strumento di interpretazione della creazione letteraria, ricordando come «une certaine sensibilité à l'espace, ou pour mieux dire une sorte de fascination du lieu» siano alla base di ciò che Valéry definiva l'*état poétique*³².

Il suo interrogativo sull'esistenza o meno di una spazialità letteraria è anche il nostro, si può parlare di «quelque chose comme une spatialité littéraire active et non passive, signifiante et non signifiée, propre à la littérature, spécifique à la littérature, une spatialité représentative et non représentée ?».

Genette arriva alla definizione di tre aspetti concernenti una potenziale spazialità letteraria e che sono strettamente legati all'essenza stessa della letteratura, vale a dire il linguaggio. Si parla innanzitutto di una spazialità «primaire, ou élémentaire », quella del linguaggio, lo strumento «naturellement plus apte à “exprimer” les relations spatiales [...] donc à traiter de toutes choses en termes d'espace, et donc encore à spatialiser toutes choses»³³, come avevano ampiamente anticipato de Saussure e altri dopo di lui, mettendo in evidenza un aspetto del linguaggio che può essere sicuramente definito spaziale. Se è vero che tale spazialità viene manifestata, e anche accentuata, nell'opera letteraria attraverso l'uso del testo scritto, l'affermazione conseguente è che «le langage (et donc la pensée) est déjà une sorte d'écriture, ou, si l'on préfère, la spatialité manifeste de l'écriture peut être prise pour symbole de la spatialité profonde du langage.»³⁴.

Genette scende più in profondità nella sua analisi per indagare il terzo aspetto della spazialità letteraria, vale a dire la scrittura al livello stilistico, le

³¹ G. GENETTE, *La littérature et l'espace*, cit., pp. 43-44, (entrambe le citazioni).

³² *Ibidem*, pp. 43-44.

³³ *Ibidem*, p. 44.

³⁴ *Ibidem*, p. 45.

*figures*³⁵. Ritorna dunque la dicotomia tra *signifié* e *signifiant*, ed è proprio *l'espace sémantique* tra il significato apparente e quello reale che abolisce la linearità del discorso e che Genette chiama una *figure*, così definita: «c'est à la fois la forme que prend l'espace et celle que se donne le langage, et c'est le symbole même de la spatialité du langage littéraire dans son rapport au sens.»³⁶. Interessante, infine, il passaggio da una spazialità strettamente legata alla scrittura, al testo scritto, «l'espace du livre, comme celui de la page», ad un'ulteriore tipologia di spazialità riguardante la letteratura presa nel suo insieme, «comme une sorte d'immense production intemporelle et anonyme». Ed ecco l'immagine che Genette associa alla spazialità letteraria, il “luogo” sacro della letteratura:

La bibliothèque : voilà bien le plus clair et le plus fidèle symbole de la spatialité de la littérature. La littérature toute entière présentée, je veux dire rendue présente, totalement contemporaine d'elle-même, parcourable, réversible, vertigineuse, secrètement infinie.³⁷

Una descrizione dunque, per concludere il discorso sul rapporto spazio-letteratura ed andare oltre le “frontiere del racconto”, per analizzare da vicino le zone di confine, i punti di contatto e di tensione tra le varie componenti della costruzione narrativa, come la dicotomia narrazione-descrizione³⁸. Genette constata l'interconnessione tra testo descrittivo e testo narrativo come parti costitutive di qualsiasi tipo di racconto, anche se è più facile trovare una descrizione scevra di elementi narrativi che viceversa³⁹.

³⁵ Con il termine *figures* preso in prestito alla retorica classica, Genette indica «ce que l'on appellerait plus généralement aujourd'hui des effets de sens». *Ibidem*, p. 46.

³⁶ *Ibidem*, p. 47. Come premessa a tale definizione, Genette sottolinea il carattere ambivalente della parola *figure* «dont l'ambiguïté même est heureuse».

³⁷ *Ibidem*, p. 48.

³⁸ Nello studio *Frontières du récit*, Genette analizza tre opposizioni binarie, *Diégésis et mimésis*, *Narration et description*, *Récit et discours*. Interessante ai nostri fini la riflessione contenuta nel secondo paragrafo, riguardante la distinzione tra la funzione narrativa e quella descrittiva.

³⁹ «Tout récit comporte en effet, quoique intimement mêlées et en proportions très variables, d'une part des représentations d'actions et d'événements, qui constituent la narration proprement dite, et d'autre part des représentations d'objets ou de personnages, qui sont le fait de ce que l'on nomme aujourd'hui la *description*»; «En principe, il est évidemment possible de concevoir des textes purement descriptifs, visant à représenter des objets dans leur seule existence spatiale, en dehors de tout événement et même de toute dimension temporelle. Il est

Se la distinzione tra funzione narrativa e descrittiva risulta netta nella tradizione letteraria, essa è in fase di evoluzione nell'età moderna, come testimonia la sempre maggiore rilevanza assunta dalla descrizione all'interno del sistema narrativo: «On peut donc dire que la description est plus indispensable que la narration, puisqu'il est plus facile de décrire sans raconter que de raconter sans décrire.»⁴⁰.

Tuttavia lo statuto di *ancilla narrationis*, da sempre attribuito alla descrizione, ha una sua ragione d'essere, perché se è vero che «la narration, elle, ne peut exister sans description, mais cette dépendance ne l'empêche pas de jouer constamment le premier rôle», la descrizione «[...] esclave toujours nécessaire, mais toujours soumise, jamais émancipée» persiste nella sua condizione di “prigionia”, «on ne la trouve pour ainsi dire jamais à l'état libre»⁴¹. L'analisi dei rapporti tra il narrativo e il descrittivo si fonda essenzialmente su quelle che Genette chiama le *fonctions diégétiques*, vale a dire il ruolo che la descrizione assume nell'economia generale del racconto⁴².

Continuando l'indagine delle differenze tra narrazione e descrizione il critico riprende un aspetto analizzato da Bachelard, ossia il trattamento delle coordinate spaziale e temporale all'interno del racconto, e nello specifico nel testo descrittivo⁴³. Se è vero che tali differenze sono perlopiù di contenuto, allora la narrazione «s'attache à des actions ou des événements considérés comme purs procès, et par là même elle met l'accent sur l'aspect temporel et dramatique du récit», la descrizione «au contraire, parce qu'elle s'attarde sur des objets et des êtres considérés dans leurs simultanéité, et qu'elle envisage les procès eux-mêmes comme des spectacles, semble suspendre le cours du temps et contribue à étaler le récit dans l'espace». Ne deduciamo che la narrazione è in grado di

même plus facile de concevoir une description pure de tout élément narratif que l'inverse, car la désignation la plus sobre des éléments et des circonstances d'un procès peut déjà passer pour une amorce de description». G. GENETTE, *Frontières du récit*, cit., p. 162.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 162.

⁴¹ *Ibidem*, p. 163.

⁴² Genette distingue due tipi di funzioni diegetiche relative alla descrizione, «la première est d'ordre en quelque sorte décoratif [...] la seconde [...] est d'ordre à la fois explicatif et symbolique». *Ibidem*, p. 163.

⁴³ Cfr. con le note n. 14 e n. 15 del presente paragrafo.

restituire una successione temporale del discorso e allo stesso tempo degli eventi narrati, mentre la descrizione deve “modulare” «dans le successif la représentation d’objets simultanés et juxtaposés dans l’espace »⁴⁴.

Genette arriva dunque alla conclusione che la descrizione in quanto “modo della rappresentazione letteraria” non è del tutto distinta dalla narrazione, per cui «l’unité narrativo-descriptive (à dominante narrative) que Platon et Aristote ont nommée récit.» è ancora da considerare valida. E se si è parlato della descrizione come di una *frontière du récit*, allora si tratta di una frontiera interna, *intérieure*: da qui tutte le forme di rappresentazione letteraria potranno rientrare nella nozione di racconto, di conseguenza si definirà la descrizione rispetto al racconto «non comme une de ses modes (ce qui impliquerait une spécificité du langage), mais, plus modestement, comme un de ses aspects – fût-ce, d’un certain point de vue, le plus attachant»⁴⁵. Ed è proprio l’ambiguità della descrizione, del testo, del linguaggio descrittivo a rendere questo genere di confine, di frontiera, “avvincente” così come l’analisi dello spazio da esso rappresentato.

Un’altra voce si aggiunge alla critica della seconda metà del Novecento, quella del teorico Algirdas Julien Greimas, il quale, partendo dal presupposto che «toute connaissance du monde commence par la projection du discontinu sur le continu», affronta la questione dello spazio da una prospettiva semiotica, attraverso varie opposizioni binarie che costituiscono quella che lui chiama *sémiotique topologique*. In primo luogo, la dicotomia *étendue* vs *espace*, dove il primo elemento è la *substance*, il contenuto, e il secondo è la forma, quindi lo spazio «en tant que forme est donc une *construction*».⁴⁶ Come in tutte le costruzioni, lo spazio assume valore, significato altro, diventa *espace signifiant*, «il devient tout simplement un “objet” autre»: in questo tentativo di definizione

⁴⁴ *Ibidem*, p. 164. Tale coincidenza temporale tra la forma e il contenuto del discorso diventa il fattore discriminante dei diversi tipi di linguaggio: «le langage narratif se distinguerait ainsi par une sorte de coïncidence temporelle avec son objet, dont le langage descriptif serait au contraire irrémédiablement privé».

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 164-165.

⁴⁶ A. J. GREIMAS, “Pour une sémiotique topologique”, in *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976 ; «l’*étendue* [...] peut être considérée comme la *substance* qui, une fois informée et transformée par l’homme, devient l’*espace*, c’est-à-dire la *forme*, susceptible, du fait de ses articulations, de servir en vue de la signification», p. 129.

entra in gioco così il rapporto con l'altro, con l'opposto, e che nel nostro discorso trova senso in una dicotomia, già accennata nel presente lavoro, *ici* vs *ailleurs*.

Greimas insiste sull'opposizione come elemento costitutivo della coordinata spaziale, e tutta la sua riflessione si fonda su elementi dicotomici, coppie antitetiche e l'*autre*, il diverso, come protagonista del discorso⁴⁷. La coppia *signifié-signifiant*, ad esempio, ampiamente esplorata dai teorici trattati in questa sezione, si carica qui di una nuova valenza, perché lo spazio e il linguaggio spaziale non sono semplicemente forma e contenuto, significante e significato, ma bisogna considerare «l'espace comme une forme susceptible de s'ériger en un langage spatial permettant de "parler" d'autre chose que de l'espace»⁴⁸.

L'importanza che Greimas assegna al linguaggio, o meglio ai linguaggi, nella rappresentazione dello spazio, per cui «l'espace apparaîtra différent selon qu'il est construit comme *forme scientifique* ou comme *forme sémiotique*», è la stessa della nuova branca della semiotica, la «sémiotique topologique», che egli definisce come «la description, la production et l'interprétation des langages spatiaux.»⁴⁹. Come premessa fondamentale a qualsiasi analisi topologica, la necessità di «reconnaître l'existence du phénomène de focalisation» e soprattutto di operare la distinzione tra *le lieu de l'énonciation* e *le lieu énoncé*, analizzandone le modalità di interazione, perché «Le lieu topique est à la fois le lieu dont on parle et à l'intérieur duquel on parle.»⁵⁰.

⁴⁷ Ecco alcuni esempi delle dicotomie spaziali che informano la teoria di Greimas: «un *lieu* quelconque ne peut être saisi qu'en le fixant par rapport à un lieu autre, qu'il ne se définit que par ce qu'il n'est pas»; «l'appropriation d'une *topie* n'est possible qu'en postulant une *hétérotopie*»; «Car l'espace ainsi instauré n'est qu'un signifiant, il n'est là que pour être pris en charge et signifie autre chose que l'espace, c'est-à-dire l'homme, qui est le signifié de tous les langages». *Ibidem*, p. 130. Interessante ai fini della nostra ricerca l'opposizione *topia-eterotopia*, sulla quale avremo modo di ritornare più avanti.

⁴⁸ Greimas continua la riflessione con una metafora di grande suggestione: «[...] de même que les langues naturelles, tout en étant des langages sonores, n'ont pas pour fonction de parler des sons». *Ibidem*, p. 130.

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 130-131.

⁵⁰ Di grande efficacia l'esempio scelto dall'autore per denotare il fenomeno di focalizzazione alla base dello studio topologico: «lorsqu'on distingue, par exemple, un espace *d'ici* et un espace *d'ailleurs*, c'est du point de vue *d'ici* que l'on établit cette première articulation, (l'*ici* du citadin n'étant pas l'*ici* du nomade qui regarde la ville)». *Ibidem*, p. 131.

La riflessione di Greimas sulla semiotica dello spazio si arricchisce in seconda istanza di un aspetto sociologico di grande complessità, in quanto analizza il rapporto tra individuo e società, tra linguaggio e spazio sociale, sempre nell'ottica binaria di un *signifiant spatial* e un *signifié culturel*: «l'objet de la sémiotique topologique était double [...] comme inscription de la société dans l'espace et comme lecture de cette société à travers l'espace.». Tale "significante spaziale" non è un semplice mezzo di espressione della realtà, una sorta di inventario del mondo, ma si tratta di un vero e proprio linguaggio spaziale «permettant de parler "spatialement" des choses sans rapport apparent avec la spatialité.», la cui funzione primaria è "signifier", e in primo luogo «signifier la présence de l'homme au monde, son activité informatrice de la substance, transformatrice du monde.»⁵¹.

Di grande valore per la nostra analisi del trattamento dello spazio nel romanzo antillano, la componente sociologica della semiotica di Greimas ci suggerisce interessanti spunti di riflessione a partire da considerazioni come «toute transformation de l'espace peut être lue comme signifiante.», dato che il significato insito in qualsiasi processo di trasformazione dello spazio si differenzia dal suo significante, «reçoit de nouvelles articulations et s'érige en discours autonomes, pour parler de l'espace.»⁵².

Riassumendo gli aspetti fondamentali della semiotica topologica qui trattata, sebbene due siano le "regole" per uno studio dello spazio, la negazione dell'oggetto topologico e la focalizzazione spaziale⁵³, Greimas ammette l'urgenza e allo stesso l'impossibilità di fornire un modello universale, valido per tutti gli spazi e per tutte le società: «Culturellement, l'appropriation et l'exploitation de l'espace par l'homme relèvent d'un relativisme sociologique de

⁵¹ *Ibidem*, p. 133. Ad informare il discorso di Greimas sul linguaggio spaziale è la «("logique spatiale", à la fois naturelle et formelle)».

⁵² *Ibidem*, p. 134.

⁵³ «Formellement, la première définition de l'objet topologique est négative [...] D'autre part la focalisation spatiale, c'est-à-dire l'identification du sujet de l'énonciation avec l'espace énoncé, est nécessaire». *Ibidem*, p. 135.

sorte qu'un modèle général [...] semble, à l'heure actuelle, à la fois nécessaire et impossible à prévoir.»⁵⁴.

In conclusione alla nostra lettura della teoria di Greimas vogliamo soffermarci ancora su una tematica affrontata nel corso del suo studio sulla semiotica topologica, vale a dire la città, *la ville*, come luogo sociale, dove «un métadiscours contestataire s'installe pour remettre en question l'espace humain établi, un discours qui nie l'espace comme signifiant d'un signifié social.»⁵⁵.

Nonostante la specificità del discorso, di chiara derivazione semiotica, alcune riflessioni sulle modalità di interazione tra l'oggetto spaziale della città e il linguaggio utilizzato per rappresentarla, appaiono inedite e di grande rilevanza. Partendo dalla definizione di *ville-enoncé*, di nuovo una dicotomia a rappresentare il rapporto spazio-linguaggio, Greimas introduce una novità nella riflessione sulla scrittura dello spazio, definendo «la ville comme un objet-message qu'il s'agit de déchiffrer [...] comme un texte dont on aura à construire, au moins partiellement, la grammaire.»⁵⁶.

L'idea che lo spazio, in questo caso la città, sia un testo e che il compito del teorico sia quello di dettarne le regole grammaticali, è il frutto dell'applicazione stessa della teoria, vale a dire la forma che sfocia nel contenuto, il *signifié* che si confonde con il *signifiant*. Non potendo in questa sede analizzare nel dettaglio le declinazioni di tale costruzione semiotica⁵⁷, vogliamo tuttavia comprendere le dinamiche di «cette *relation du sujet à l'espace*, [à] cet “usage de l'espace” dont on ne peut dire qu'il soit conscient ou inconscient, pensé ou vécu, mais qui est, d'un seul mot, *signifiant*»⁵⁸.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 135.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 132.

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 140-141.

⁵⁷ Riportiamo qui di seguito la descrizione di Greimas della città-testo come *énoncé global* e le “regole” di questa nuova «grammaire textuelle de la ville»: «Ce texte [...] doit d'abord être imaginé naïvement comme un agglomérat d'*êtres et de choses* entre lesquels le sémioticien cherchera à reconnaître des relations qui permettent de construire un méta-texte ayant la forme soit d'inventaires soit de suites d'*énoncés*, dont les humains (les usagers de la ville) seraient les *sujets*, et les choses (avec lesquelles les sujets sont en contact et qu'ils manipulent) les *objets grammaticaux*». *Ibidem*, p. 141.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 141.

Se è vero che lo spazio ha una propria autonomia rispetto al linguaggio, «L'espace n'ayant pas besoin d'être parlé pour signifier», nell'ambito della semiotica topologica tutti i discorsi sullo spazio saranno sempre *seconds* rispetto al "texte spatial" primario, e saranno sempre situati al di fuori dell'enunciazione puramente spaziale. Da qui il carattere doppio, binario del compito del semiotico che Greimas considera allo stesso tempo paradossale, vale a dire il trattamento dei discorsi spaziali e il rapporto con il linguaggio utilizzato⁵⁹. Parlare di spazio, scrivere lo spazio, è pur sempre una questione di linguaggio, così come la tipologia dei discorsi, di natura grammaticale, riguarda la semiotica generale «et les discours sur l'espace en relèvent, sans pour autant constituer une classe à part.»⁶⁰.

Gli studiosi e le opere citate finora coprono circa un ventennio della seconda metà del secolo scorso, dai primi anni '50 alla fine degli anni '70, e testimoniano la tendenza della critica a riflettere sul trattamento dello spazio nella letteratura, alla luce delle nozioni di spazio letterario, poetica dello spazio e linguaggio spaziale, e attraverso la nuova prospettiva offerta dalla semiotica. Gli anni successivi a questo filone critico vedranno un ulteriore approfondimento della riflessione sulla *poétique de l'espace* inaugurata da Bachelard, e allo stesso tempo una riscoperta della descrizione e del genere descrittivo come validi strumenti di interpretazione e scrittura dello spazio. Nel vasto panorama della teoria di fine Novecento, abbiamo scelto alcuni studiosi e teorici in rappresentanza della tendenza critica che ha caratterizzato gli anni '80 e '90, Adam e Petitjean, Hamon e Tison-Braun, le cui riflessioni sono accomunate da una grande attenzione alla descrizione e al descrittivo, ma soprattutto alle modalità di interazione e ai sincretismi tra due varianti di uno stesso genere, da sempre in antitesi con la narrazione, e da essa respinto al gradino più basso della

⁵⁹ «Une double tâche, paradoxale, lui [au sémioticien] incombe : il lui faut à la fois reconnaître la distance qui sépare le discours spatial des discours qui le paraphrasent, mais aussi – puisqu'il tient lui-même son discours en langue naturelle – chercher à supprimer cette distance où à en annuler les effets.» [...] «Reconnaître la distance, c'est, en premier lieu, distinguer les propriétés qui sont celles de l'espace signifiant des propriétés qui caractérisent les discours verbaux traitant de l'espace». *Ibidem*, p. 156.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 156.

piramide diegetica, e finalmente riportato in auge da tutta una serie di studi e contributi brillanti⁶¹.

Per rimanere in ambito semiotico e continuare il discorso sul *texte* accennato con Greimas, non rispettiamo l'ordine cronologico delle opere in esame ma inauguriamo la riflessione con lo studio a quattro mani di Jean-Michel Adam e André Petitjean, dal titolo *Le texte descriptif*. Sebbene l'opera si proponga di esplorare il testo descrittivo attraverso tre approcci diversi ma complementari, semiotico, linguistico e didattico, a catturare la nostra attenzione è la prima parte del saggio, che analizza le descrizioni paesaggistiche e le loro manifestazioni nel genere romanzesco⁶². Partendo dal presupposto che il *décor* sia alla base della costruzione narrativa, i due autori, di formazione linguistica, s'interrogano attraverso una prospettiva semiotica e storica sulla funzione essenziale della descrizione, quella di mantenere la struttura romanzesca, assicurandone il meccanismo referenziale e dirigendone la narrazione, attraverso scelte e dinamiche linguistiche specifiche del genere descrittivo⁶³.

Dato che la descrizione appare come «un lieu sémantiquement moins informant», il rapporto della descrizione con la narrazione sarà equilibrato dal punto di vista dell'economia del racconto, in quanto «dans un récit les descriptions informent autant la narration qu'elles sont informées par elle.»⁶⁴. Il carattere ambiguo e arbitrario della nozione di “testo descrittivo” rischia di sminuire la funzione della descrizione nelle dinamiche del testo, «explicatif ou

⁶¹ J.-M. ADAM, A. PETITJEAN, *Le texte descriptif*, Paris, Nathan, 1989 ; P. HAMON, *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993 ; M. TISON-BRAUN, *Poétique du paysage. (Essai sur le genre descriptif)*, Paris, Nizet, 1980. Da notare già nei titoli delle suddette opere la presenza del termine *descriptif*, descrittivo, con valenza aggettivale e nominale, piuttosto che il sostantivo *description*, descrizione, a testimonianza di un cambiamento che influenza la forma oltre che il contenuto della riflessione, il linguaggio dunque per dire e rappresentare lo spazio.

⁶² Sono gli stessi autori a definire i propri obiettivi di ricerca in apertura all'opera: «Notre propos consiste en une approche plus systématique, à la fois, de l'histoire d'une forme – la description de paysage – et du fonctionnement linguistique de ce type de séquences. [...] Nous avons focalisé notre attention sur les seules descriptions de paysage et sur leur manifestation dans le genre romanesque». *Ibidem*, Introduction, p. 4.

⁶³ «En sémioticiens, nous constatons que les récits ne peuvent se passer d'un minimum de décor et d'acteurs : les événements (série temporelle de la narration) ont besoin d'espace (série spatiale qui retiendra notre attention)». *Ibidem*, pp. 4-5.

⁶⁴ *Ibidem*, pp. 4-5.

argumentatif où elle trouve son sens», dunque il segreto per un corretto impiego della descrizione secondo gli autori si racchiude nel «caractériser la séquentialité descriptive [...] sans négliger l'orientation argumentative des séquences descriptives»⁶⁵.

Ripercorrendo l'evoluzione storica della descrizione attraverso i secoli, dall'epiteto romantico «la nature embellie» alla più realistica «l'image exacte, la photographie de l'objet décrit», il saggio cita una bellissima definizione della descrizione ad opera di Pierre Larousse nel *Larousse du XIX^e siècle* e che riportiamo qui integralmente:

La description littéraire n'est absolument pas la nature embellie ; elle est la nature vue par un esprit particulier sous un jour propre à ses idées et à ses sentiments, la nature reproduite avec exactitude dans ses lignes principales, mais modifiée dans ses détails selon l'âme du poète et le sentiment qui le domine au moment où il la voit.⁶⁶

Adam e Petitjean confermano la possibilità che in una stessa opera vi possano essere forme descrittive diverse, talvolta opposte se non addirittura “antagoniste”, dettate da una maggiore o minore consapevolezza dello scrittore e da un uso sistematico dei procedimenti descrittivi⁶⁷. La presenza di una volontà recondita in qualsiasi descrizione, quasi a voler escludere l'esistenza di un testo descrittivo scevro da intenzionalità autoriali, denota tutte le forme di descrizione, «L'énumération et l'inventaire, ne sont plus, dans la description, soumis au hasard, mais orientés argumentativement. Les éléments sélectionnés sont ordonnés, hiérarchisés pour faire sens dans le texte et/ou la situation.». Parafrasando Paul Valéry, i due critici confermano dunque il carattere non arbitrario della descrizione, giacché essa impone «du point de vue de l'“art de la prose”, dont parle Valéry, “la recherche d'un mode de succession des phrases

⁶⁵ *Ibidem*, p. 5.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 8. La suggestiva immagine della descrizione come *nature embellie*, abbellita dal linguaggio, è da attribuire a Buffon.

⁶⁷ «Une description représentative ponctuée de référents géographiques [...] Une description expressive traduisant l'état psychologique du personnage [...] Une description ornementale résiduelle avec ses connotateurs esthétisants». *Ibidem*, p. 69.

[...] *non arbitraire*”, en fait, et elle n’est pas, quoiqu’il en dise, “tout le contraire” de la composition, de la “construction” et de la rigueur. »⁶⁸.

Circa un decennio prima della pubblicazione dello studio di Adam e Petitjean, un’altra opera si proponeva di ridare dignità al genere descrittivo, *Poétique du paysage* di Micheline Tison-Braun⁶⁹. Il saggio indaga le modalità della descrizione, da sempre considerata una figura e non un genere⁷⁰, partendo dalla scoperta romantica della *poetica del paesaggio*, vale a dire non la precisione o la fedeltà della descrizione in sé, bensì la *rêverie* che il paesaggio ispira, il turbamento o l’emozione che esso trasmette attraverso le parole, come il genio di Rousseau insegna⁷¹. Nell’introduzione all’opera l’autrice riprende alcune riflessioni di celebri scrittori sulla descrizione, nel tentativo di cogliere i meccanismi e le specificità di una forma dove sembra che «Le langage réussit là où la peinture échoue.»⁷².

Ad esempio, nel *Laocoon* di Lessing si ribadisce l’essenza principalmente temporale della letteratura, e dunque la sua incapacità di cogliere nello spazio il reale e di rappresentarlo attraverso il linguaggio, prerogativa assoluta delle arti plastiche⁷³; Marmontel, invece, in un articolo de *L’Encyclopédie* consacrato alla descrizione, «une définition imparfaite et peu exacte d’une chose qui ne

⁶⁸ *Ibidem*, p. 72. La citazione è contenuta in P. VALÉRY, Cahiers, «Ego scriptor» *Œuvres*, Pléiade, tome 1, p. 304.

⁶⁹ M. TISON-BRAUN, *op. cit.*, Paris, Nizet, 1980. Da notare il titolo, di chiara ispirazione bachelardiana, dove *l’espace* inizia a definirsi e diventa *paysage*, paesaggio, e il sottotitolo che annuncia il ritorno della descrizione nella rosa dei generi narrativi.

⁷⁰ «Si l’on consulte les traités de rhétorique, la description n’y est mentionnée qu’en passant, non comme un genre, mais comme une figure». *Ibidem*, Introduction, p. 8.

⁷¹ «Quoi qu’on en ait dit, le génie de Rousseau n’est pas dans la description, mais dans la rêverie que le paysage lui inspire. [...] C’est l’impression qui trouble». *Ibidem*, p. 10.

⁷² L’autrice ridimensiona subito dopo la forza provocatrice di tale affermazione ammettendo che «Il est trop simple de parler de magie du langage poétique.» e che è proprio quell’impercettibile del descrittivo l’oggetto della sua ricerca: «C’est cet insaisissable du langage descriptif que nous voudrions essayer, non de préciser, mais de situer dans des limites, toujours mobiles, espérons-le, au-delà desquelles l’analyse doit céder au simple plaisir du texte». *Ibidem*, p. 11.

⁷³ «Dans son célèbre *Laocoon* [...] il [Lessing] assigne aux arts plastiques la fonction de représenter l’instantané ou l’immobile; à la littérature il réserve “l’action”, et déconseille tout ce qui peut constituer proprement un tableau.» [...] «Il en conclut que ce qui est fait pour être saisi d’un coup d’œil ne saurait être décrit par un art temporel comme la poésie. Le poète qui s’efforce de remplacer la perception d’un ensemble par l’énumération des parties ne peut qu’ennuyer». *Ibidem*, p. 7. Si tratta dei capitoli dal 14 al 20 del *Laocoon*, per ulteriori approfondimenti Tison-Braun rimanda a G. Genette, *Figures*, III, pp. 56-61.

développe pas sa nature et son essence», pur definendola una figura di stile, un orpello, affida all'artista e alla sua immaginazione il compito di fare del testo e del linguaggio descrittivo gli strumenti di interpretazione, sebbene libera, della realtà: «L'artiste a donc toute liberté à l'égard de "la nature", "pourvu qu'il ne la réforme pas trop"»⁷⁴.

Date queste premesse e la reputazione, di certo non brillante, della descrizione nel mondo letterario, Tison-Braun si chiede «Pourquoi reparler aujourd'hui de la description ?», dato che ancora oggi essa viene considerata come «un hors d'œuvre, une excroissance du texte.». Genere di difficile comprensione, problematico sotto tutti i punti di vista, letterario e psicologico, questo *genre étrange*, come lo definisce l'autrice, resta tuttavia intrigante e misterioso, per via di quella sua capacità di suggerire senza dire, percepire senza definire che costituisce la sua vera essenza⁷⁵. L'autrice si sofferma su un altro aspetto, finora rimasto nell'ombra, ma che pure è di grande valore per la comprensione delle modalità descrittive, vale a dire il rapporto con il lettore, alla luce della capacità evocativa che accomuna la descrizione alla percezione.

Tison-Braun coglie fin dall'inizio il paradosso che da sempre caratterizza il testo letterario e chi lo recepisce: «Comment suggérer au lecteur ce qu'il ne verra jamais et qui n'existe probablement pas : des mots n'ont pas un tel pouvoir»⁷⁶. In realtà, tutti noi siamo convinti che la descrizione debba rappresentare degli oggetti: «Il n'en est rien : elle propose des significations.», suggerisce la studiosa, la quale si propone di esplorare nel suo saggio «Comment s'établit le rapport du

⁷⁴ « [la description] ne porte en effet que sur les apparences des choses, qui relèvent des sens [...] ne puisse être qu'un ornement littéraire [...] ne doit pas représenter les objets tels qu'ils sont, mais "comme on s' imagine qu'ils devraient être" ». *Ibidem*, p. 8.

⁷⁵ «Du point de vue littéraire, en effet, la description est un genre étrange : inutile à la narration comme au discours, mais, si elle est bonne, promise aux anthologies, elle se soutient d'elle-même [...] Du point de vue psychologique, la description pose également des problèmes, car elle touche de très près à la perception, qu'elle prétend recréer. C'est donc avant tout la différence entre voir et décrire que retiendra notre attention. Que décrit la description ? Que fait-elle voir ? Nous ne traiterons pas des rapports entre la description et le "réel" [...] il n'est connu que par la perception ». *Ibidem*, p. 11.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 12.

descripteur à l'objet décrit et comment, à partir des significations qu'on lui propose, le lecteur reconstitue des objets qu'il n'a point vus, [...]»⁷⁷.

All'interno della dettagliata analisi de *La poétique du paysage*, ci soffermiamo su due componenti del testo descrittivo, il linguaggio e lo spazio⁷⁸. Dopo la constatazione che la descrizione dà significato più che descrivere e rappresentare, quindi il lettore «voit, ou croit voir, ce qui n'est qu'indiqué, allusif», l'autrice esplicita il paradosso del descrittivo, quello «d'une visibilité réalisée par le langage» e ribadisce la necessità di studiare a fondo gli elementi di un linguaggio, quello descrittivo, di gran lunga complesso e problematico, ma che racchiude «le secret de la visibilité»⁷⁹.

Tison-Braun arricchisce la definizione del mezzo linguistico descrittivo di caratteristiche organiche, in quanto ha la capacità «de se comporter comme un organisme vivant, doué de liberté et de spontanéité créatrice». Il potere evocativo e suggestivo del linguaggio descrittivo, «Cette propriété qu'ont les mots de sécréter des images», già accennato poc'anzi, è alla base del paradosso «d'une visibilité réalisée par les mots». La “magia” del testo descrittivo di «faire apparaître quelque chose qui n'était pas là auparavant» dirige anche il rapporto tra lettore e autore, poiché «Le lecteur comprend plus qu'on ne lui dit ; l'auteur suggère plus qu'il ne dit expressément.»⁸⁰.

L'immaginazione assume un ruolo di primo piano nel processo di rappresentazione dello spazio, in quanto le immagini evocate dalla descrizione vanno a delineare lo spazio descrittivo, il quale, come Tison-Braun precisa, «est espace et non lieu parce que, précisément, le spectacle imaginaire ne se situe en aucun lieu comparable à celui d'un spectacle perçu». Sebbene tale spazio possa avere le sembianze di quello reale (le immagini che la nostra mente genera

⁷⁷ *Ibidem*, p. 15.

⁷⁸ Tison-Braun dedica al linguaggio descrittivo un'intera sezione del suo saggio, *Troisième Partie: Le langage descriptif*, all'interno della quale troviamo un capitolo sullo spazio descrittivo; inedita la scelta dell'autrice di considerare spazio e linguaggio come due componenti dello stesso strumento linguistico.

⁷⁹ M. TISON-BRAUN, *op. cit.*, p. 69.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 70 e p. 74. Tison-Braun sottolinea l'importanza, più volte ribadita dai teorici nel corso del presente lavoro, del potere dell'immaginazione : «Tel le chien de Pavlov, l'esprit répond par un flot d'images au plus léger stimulus». *Ibidem*, p. 74.

quando leggiamo una descrizione riproducono fedelmente la realtà circostante), si differenzia da esso, perché mentre «L'espace réel résiste. L'espace descriptif est docile, extensible ou rétractile à volonté [...] est entièrement soumis à la volonté de l'artiste. Il peut être vide»⁸¹. Il vuoto dunque, separa la realtà dall'immaginazione, lo spazio immaginato è potenzialmente vuoto, quello reale è così come si presenta, *le vide* può aprire paradossalmente le strade al potere della creazione:

Disposant du vide l'artiste a tout pouvoir. Et dans le cas de la description, l'équivalent du vide est le silence. L'auteur ne dit que ce qu'il veut, et si son paysage paraît encombré ou confus c'est qu'il l'a voulu ainsi.⁸²

Di grande suggestione ed efficacia, tale citazione potrebbe diventare la chiave di volta di tutti gli studi che, come il nostro, vogliono riflettere sul rapporto tra spazio reale e spazio fittizio, tra l'oggetto in sé e la rappresentazione che ne troviamo in letteratura.

La descrizione vista da Tison-Braun è soprattutto *signifiante*, portatrice di valore, e di conseguenza il significato, o i significati, che un testo racchiude sono espressione diretta della volontà autoriale, «la signification qu'un auteur confère à un spectacle est si individuelle, si étroitement liée à la conception qu'il s'est formée du monde qu'on pourrait presque, à partir d'un seul tableau, reconstituer une vision du monde.»⁸³. Basta dunque un *tableau*, una descrizione, una traccia lasciata dallo scrittore, per avere una *visione*, e il termine non è casuale, della realtà, attraverso la prospettiva di una *poetica del paesaggio*, laddove, per dirla con Lévi-Strauss, «Tout paysage se présente d'abord comme un immense désordre qui laisse libre de choisir le sens qu'on préfère lui donner.»⁸⁴.

⁸¹ *Ibidem*, p. 83. Tison-Braun mette a confronto l'artista con il geometra, lo spazio descrittivo con quello geometrico e razionale : «Comparée à la souveraineté de l'artiste, celle du géomètre est illusoire. Car l'espace géométrique classique, tout régularisé qu'il est, nettoyé de la confusion du réel, n'en est pas moins soumis au réel, dont il dégage les lois. L'espace géométrique est abstrait. L'espace descriptif est en dehors du réel. Loin d'être antérieur à l'objet, comme s'il l'attendait à la manière d'un vide accueillant, il est plutôt secrété par l'objet, et plus précisément par son mouvement». *Ibidem*, p. 84.

⁸² *Ibidem*, p. 83.

⁸³ *Ibidem*, p. 159.

⁸⁴ C. LÉVI-STRAUSS, *Tristes Tropiques*, Plon, Paris, 1955, p. 12. Cfr. con la citazione di Yves Bonnefoy riportata da Tison-Braun più avanti nel suo saggio, relativa all'esistenza di un *arrière-*

Sempre rimanendo in tema di paesaggio, vogliamo concludere la nostra analisi della riflessione di Tison-Braun con un suo neologismo spaziale, di particolare rilevanza per la nostra ricerca: *le Paysage-état d'âme*⁸⁵. Partendo dall'affermazione che «Tout paysage est un état d'âme, puisque l'écrivain l'a choisi», l'autore sostituisce la prima espressione, a suo parere abusata, con quella di *paysage-témoin*⁸⁶: risulta evidente l'applicazione di questo discorso nel trattamento dello spazio antillano, paesaggio-testimone per eccellenza.

La correlazione tra lo stato d'animo dello scrittore e la scelta della natura, del paesaggio come oggetti della creazione artistica, parallelismo da sempre messo in atto nell'opera letteraria, caratterizza la descrizione, mezzo di espressione del malessere dell'individuo di fronte al mondo, «L'écrivain décrit la nature parce qu'il ne s'y trouve pas à l'aise, et dans l'intention d'élucider ce malaise» e che secondo Tison-Braun rappresenta «une des tendances les plus constantes et les plus neuves de la description contemporaine»⁸⁷. Descrivere, rappresentare, non equivale tuttavia a spiegare, a decifrare il mondo che è «pas seulement inexpliqué ; il est peut-être inexplicable» e non sempre cede alla frenesia umana di voler sempre dare un senso a tutto, riducendo la realtà, imperfetta e caotica per natura, agli schemi logici e prestabiliti della ragione umana. La consapevole resa umana al mistero della realtà ricorda il diritto all'“opacità”, rivendicato da Glissant, a quanto di inspiegabile, di inafferrabile

pays: «Cette harmonie a un sens, ces paysages et ces espèces sont, figés encore, enchantés peut-être, une parole, il ne s'agit que de regarder et d'écouter avec force pour que l'absolu se déclare, au bout de nos errements. Ici, dans cette promesse, est donc le lieu». Y. BONNEFOY, *L'Arrière-pays*, Skira, p. 10. *Ibidem*, p. 178.

⁸⁵ L'espressione dà il titolo al secondo capitolo contenuto nell'ultima sezione, *Cinquième Partie: Significations*. Si noti ancora una volta la scelta del titolo della parte conclusiva del saggio, a testimoniare l'applicazione della teoria di Tison-Braun al trattamento del mezzo linguistico nella sua stessa opera, interamente informata dalla riflessione sulla descrizione.

⁸⁶ «Qu'il soit entièrement imaginé ou emprunté à un site réel, remémoré ou observé, le paysage littéraire est toujours une construction d'images privilégiées qu'un écrivain a tirées de la double indifférenciation du réel et de son film intérieur, en vue de communiquer une certaine impression». M. TISON-BRAUN, *op. cit.*, p. 169. Cfr. con la nota n. 83 del presente paragrafo.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 177.

c'è nell'altro, nel diverso, la cui accettazione non passa obbligatoriamente attraverso la comprensione, dunque la riduzione al sé⁸⁸.

A completare il nostro breve excursus della teoria relativa alla descrizione, un saggio degli anni Novanta di Philippe Hamon, uno dei primi ad analizzare la descrizione alla luce del suo rapporto con il descrittivo, focalizzando il suo studio proprio su quest'ultima componente⁸⁹. Fin dall'introduzione, l'autore precisa le finalità del suo lavoro, «une tentative de réintroduction du descriptif et de sa littéralité dans le champ de la théorie», dove il descrittivo sarà ricostruito escludendo l'approccio referenziale, «(en évitant notamment de le traiter comme descriptions “d'espaces”, de “choses”, ou “d'objets”))». Hamon parla di un descrittivo «désinféodé», non più schiavo della narrazione e libero da «rapports privilégiés» col fatto letterario, considerato dai teorici «une sorte de champ vacant, ou de degré zéro méthodologique», un genere minore del quale non vale la pena elaborare una teoria, in breve, «le descriptif ne semble être jamais qu'un lieu ou moment transitoire pour passer à des plus nobles objets d'étude»⁹⁰.

L'autore annovera tra i punti di forza del genere descrittivo la differenza, vale a dire la capacità di introdurre novità che vanno a rompere la *linéarité contraignante* del testo, come ad esempio «termes différents, [...] une vectorisation, des transformations de contenus» e che animano nella descrizione

⁸⁸ Si confronti la citazione seguente di Tison-Braun inerente la comprensione del mondo, «expliquer, même quand ce n'est pas réduire au connu mais au contraire faire éclater les cadres existants, c'est toujours faire entrer dans un cadre et dans un ordre, c'est-à-dire traduire en termes d'entendement humain.», (p. 177) con la concezione glissantiana di comprensione, strettamente legata all'*opacité*: «Je puis donc concevoir l'opacité de l'autre pour moi sans que je lui reproche mon opacité pour lui. Il ne m'est pas nécessaire que je le “comprenne” pour me sentir solidaire de lui, pour bâtir avec lui, pour aimer ce qu'il fait. Il ne m'est pas nécessaire de tenter de devenir l'autre (de devenir autre) ni de le “faire” à mon image». É. GLISSANT, *Poétique de la Relation* (Poétique III), Paris, Gallimard, 1990, p. 207. Si veda come nell'ottica glissantiana l'opacità e la “non-comprensione” dell'altro informano la fruibilità dell'opera letteraria: «Le texte littéraire est par fonction, et contradictoirement, producteur d'opacité. [...] Le texte va de la transparence rêvée à l'opacité produite dans les mots. [...] Le lecteur va, ou plutôt essaie de revenir, de l'opacité produite à la transparence qu'il y a lue. La pratique d'un texte littéraire figure ainsi une opposition entre deux opacités, celle irréductible de ce texte, [...] et celle toujours en mouvement de l'auteur ou d'un lecteur. Il arrive que ce dernier prenne littéralement conscience de cette opposition, auquel cas il dit que le texte est “difficile”». *Ibidem*, p. 129.

⁸⁹ P. HAMON, *op. cit.*

⁹⁰ *Ibidem*, Introduction, pp. 6-7.

«le jeu du même contre la différence». Il descrittivo diventa nella teoria di Hamon un luogo: che sia «le lieu d’une conscience paradigmatique dans l’énoncé» oppure «un lieu où se manifestent prioritairement certains modes et postures d’énonciation prédéterminés ailleurs», resta pur sempre un modo di espressione e di negoziazione, perché no, di una lingua che si riscopre ad ogni momento, che mette a nudo i suoi limiti e talvolta gioca con essi. Quella che Hamon chiama «utopie linguistique», la lingua come nomenclatura, la funzione nominativa, la «fonction référentielle d’étiquetage»⁹¹ è la lettura passiva di un mondo che viene inventariato e classificato attraverso la descrizione fine a se stessa.

Se è vero che il descrittivo è «un mode d’être des textes où se manifeste d’une théorie plus ou moins implicite, plus ou moins “sauvage” de la langue», esso dà luogo all’incontro tra due componenti essenziali del discorso letterario, due *postures*, vale a dire il descrittore e il lettore, quest’ultimo definito da Hamon con il neologismo di *descriptaire*⁹², sulla scia della distinzione teorica tra *narrateur* e *narrataire*. Nella prospettiva di chi legge una descrizione, il descrittivo, «lieu du texte où se polarise et se fonde la mémoire (les différentes mémoires) du lecteur» dirige le dinamiche del processo di lettura, in quanto «organise (ou désorganise), de façon privilégiée, la lisibilité de l’énoncé». Hamon ammette, come altri teorici prima e dopo di lui, la difficoltà di «faire une théorie, ou une poétique» del descrittivo, che sembra avere ancora oggi uno statuto indefinito, così come la descrizione continua ad essere oggetto di definizioni temporanee e transitorie⁹³.

⁹¹ *Ibidem*, p. 5.

⁹² *Ibidem*, pp. 5-6. Hamon ribadisce il ruolo attivo del lettore, di colui che recepisce la descrizione, in quanto «le descriptif [...] tend certainement à accentuer et à solliciter prioritairement une certaine compétence linguistique de ce dernier, principalement lexicale, constituant toute description comme une sorte de memento ou de mémorandum lexicologique». *Ibidem*, p. 6.

⁹³ È di Greimas e Courtes la definizione, anzi la “non-definizione”, della descrizione che rende in maniera più efficace il senso di instabilità di tale forma letteraria: «*Description* : Doit être considérée comme une dénomination provisoire d’un objet qui reste à définir». A-J. GREIMAS, J. COURTES, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.

La condizione di precarietà che da sempre caratterizza la rappresentazione letteraria dello spazio, e che rende qualsiasi tentativo di definizione o di interpretazione della coordinata spaziale una sfida, continua ad essere oggetto di studio anche della critica più recente, che va al di là delle “frontiere” del testo letterario, spingendo in profondità l’analisi del parallelismo tra scrittura dello spazio e spazio della scrittura. Se l’interazione tra le arti e i saperi (letterario e scientifico) caratterizza la nuova prospettiva critica degli ultimi anni, anche la teoria sul rapporto tra spazio e letteratura viene influenzata da queste inedite modalità di ricerca, che ampliano la riflessione su concetti e nozioni spaziali di vecchio stampo alla luce dei nuovi processi che oggi investono il fatto letterario.

È questo il caso di due lavori recenti sullo spazio letterario i quali, pur nella diversità degli approcci e delle intenzionalità che vi sono alla base, sono accomunati da una riflessione pluridisciplinare dove lo spazio non è più solo letterario, scientifico, pittorico, cinematografico... ma è un insieme di modalità di una nozione che fa del transfert e dell’interazione fra le arti la sua vera essenza. Si tratta del saggio del 2002 di Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écrire l’espace*, e del volume curato da Carmelina Imbroscio, *Il testo letterario e il sapere scientifico*, pubblicato nel 2003⁹⁴.

Punto di partenza della riflessione di Ropars è la metafora di *espace littéraire* di Blanchot, nozione che la studiosa riprende per estenderla agli altri campi artistici, e per apportare una nuova critica. Attraverso una serie di opere che «feignent», simulano di circoscrivere uno spazio, viene indagato il rapporto dello spazio col luogo, e il delicato processo di conoscenza che avviene ai margini, alla frontiera, in quella terra di nessuno dove si attua la negoziazione con l’altro, con *l’ailleurs*⁹⁵. Il saggio si focalizza sulla scrittura dello spazio, che attraverso essa si costruisce e si manifesta, e dunque sul ruolo del linguaggio

⁹⁴M.-C. ROPARS-WUILLEUMIER, *Écrire l’espace*. Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2002. (Esthétiques hors cadre) ; C. IMBROSCIO (a cura di), *Il testo letterario e il sapere scientifico*, Bologna, Clueb, 2003.

⁹⁵ «Suggérée, puis soupçonnée, la notion d’espace se dissout au moment où intervient la question du rapport au lieu. Car tout lieu se reconnaît à ses bords, qui constituent aussi la limite de l’ailleurs – autre lieu. L’un n’est que la face inversée de l’autre». M.-C. ROPARS-WUILLEUMIER, *op. cit.*, Avant-propos, pp. 5-6.

ponendo l'interrogativo «Si l'espace est une forme construite par son énonciation, comment l'écriture la manifeste-t-elle, qu'est-elle en mesure de figurer et qu'échoue-t-elle à nommer ?». Se è dunque vero che «En s'écrivant, le paysage se fait réseau», ecco emergere il paradosso di ogni rappresentazione spaziale, e dell'opera letteraria, di «essere presente a se stessa, vale a dire di ritrovarsi nel proprio *lieu*», attraverso il potere dell'arte e dell'estetica che «met au jour le travail qui, en le disant ou en le peignant, rend l'espace concevable.»⁹⁶.

Un invito, dunque, ad un approccio estetico dello spazio letterario che attraverso la sua forma, la scrittura, appunto, si delinea sulla pagina, come Ropars suggerisce nell'introduzione con l'immagine dell'onda che ritirandosi lascia sulla spiaggia le sue tracce: «Si l'écrire est espace, dans son dessaisissement originaire, l'écriture fait l'espace par les traces qu'elle dépose en se retirant : dualité indissociable, dont le paradoxe reste à déplier. C'est donc "l'espace ouvert par le mouvement d'écrire" que ce livre s'attache à poursuivre.»⁹⁷.

La riflessione di Ropars nasce «d'un étonnement : pourquoi la littérature se trouve-t-elle associée, dans un texte aujourd'hui fameux de Blanchot, à la notion d'espace ?», interrogativo che implica successivamente la scoperta dell'ennesimo paradosso : «Mais comment habiter l'espace s'il n'appartient qu'au jeu des signes ?»⁹⁸. Il carattere sfuggente, l'essenza labile dello spazio letterario, il cui uso figurato o la metafora non sono che illusori palliativi a «une aporie de la notion elle-même» viene ribadito anche in questo saggio, così come l'arbitrarietà delle definizioni e la specificità dei linguaggi dipende dalle diverse discipline che declinano il termine di spazio⁹⁹.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 6.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 14. La citazione tra virgolette all'interno di quella di Ropars è di Maurice Blanchot in *Espace littéraire*, cit., p. 234. L'opera che ha rivoluzionato la concezione di spazio in letteratura sarà il filo conduttore di tutto il saggio di Ropars.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 7 e p. 14.

⁹⁹ Ropars riprende da *L'Encyclopédie Universelle* la definizione canonica di spazio secondo il geografo, «le milieu à trois dimensions où l'homme vit et se déplace», per metterne in rilievo il rapporto con l'individuo umano che invece viene a mancare allo spazio letterario: «ici le milieu, qui implique un rapport, s'oppose au lieu, comme entité concrète, le sujet humain sert de référence au repérage d'un environnement supposé stable». *Ibidem*, p. 8.

Il legame dello spazio con la coordinata temporale, altro aspetto fondamentale analizzato nei diversi saggi qui selezionati, è antitetico ma indissolubile, «l'espace n'est pas le temps, et en cela il s'oppose à lui; mais l'espace ne va pas sans le temps, celui des hommes et des astres», e tale opposizione è alla base del concetto di spazio inteso come «un hybride notionnel, s'incorporant ce dont il se distingue – le temps, le sujet, le mouvement.»¹⁰⁰. Di grande intensità e precisione epistemologica, l'analisi critica di Blanchot ad opera di Ropars, mette a punto tutta una serie di considerazioni a partire dalle innovazioni teoriche contenute ne *L'espace littéraire*.

Data l'intensità del lavoro della studiosa, ci limitiamo in questa sede a riportare alcune riflessioni che possano essere di aiuto alla nostra ricerca, alla luce della precedente lettura dell'opera di Blanchot. Ropars ritiene che la particolare topologia di Blanchot debba rispondere alla doppia esigenza di restituire la letteratura allo spazio e di inventare, tramite lo strumento della scrittura, un nuovo modo di percepire lo spazio ma paradossale, essendo la contraddizione essenza stessa dello spazio¹⁰¹. Le diverse modalità di rappresentazione dello spazio tra la letteratura e le arti plastiche, basate su un altrettanto diverso trattamento del tempo, portano Ropars alla conclusione che la letteratura, attraverso il lessico spaziale, possa intraprendere una riflessione critica sull'arte che possa mettere fine alla contemplazione estetica proprio tramite la scrittura.

Il linguaggio dunque, e la sua traccia, la scrittura, diventano nell'ottica di Ropars gli unici strumenti per parlare di una «topographie de l'écriture» e far

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 9. Il tempo e l'uomo dunque, come punti di riferimento imprescindibili per una rappresentazione dello spazio che si differenzi dal luogo, e ad esso si rapporti: «Combinant dimensionnalité et infigurabilité, l'espace n'est pas le lieu, on dira plutôt un rapport au lieu, et à ses lois d'orientation; mais ce rapport, qui est à construire, requiert [...] l'inclusion d'un sujet humain». *Ibidem*, pp. 9-10.

¹⁰¹ Forniamo qui di seguito un esempio di come Ropars cita Blanchot e allo stesso tempo apporta la sua critica: «Cette topologie singulière [celle de Blanchot] répond à la double exigence de rendre la littérature à l'espace, qui figurerait l'absence de temps ou plus précisément "le temps de l'absence de temps", où s'éprouve le désœuvrement d'écrire, et de chercher, dans et par l'écriture, l'invention d'un mode paradoxal dans lequel l'espace, devenant "vertige de l'espacement", serait perçu selon sa contradiction essentielle». *Ibidem*, p. 10. Le citazioni tra virgolette alte sono di Blanchot, sempre da *L'espace littéraire*, cit.

emergere «la capacité d'une œuvre à générer, par l'écriture, une disposition et une pensée inédites de l'espace, transférables à des formes perceptives»¹⁰². La scrittura dello spazio, senza giochi di parole, è la vera protagonista dello spazio della scrittura, e il compito del critico sarà quello di analizzare la maniera in cui «l'écriture des œuvres, multiple, hétérogène, compose des figures d'espace – non figurables, mais figurant des entrées dans le paradoxe d'une spatialité sans contours. [...] on supposera ici que l'espace s'écrit»¹⁰³.

Caratteristica primaria di questa inedita scrittura dello spazio sarà il movimento, e tutto ciò che esso implica perché «dans l'écriture de l'espace, le lieu décrit se dérobe et le voyage échappe à la visée du marcheur ; à ce titre, c'est le mouvement qui mène la démarche, non la rencontre supposée réciproque entre le monde et qui chemine. Les tracés vont par sauts, les déplacements opèrent selon des disjonctions». Ecco dunque il ritorno delle contraddizioni, delle differenze come tratti distintivi di uno spazio che rifugge la stabilità e le forme definite, «L'espace n'est pas la forme, mais son principe et son reste ; l'espace n'est pas l'image, mais son excès, qui l'empêche.»¹⁰⁴. Infine, Ropars parla di una stretta interazione tra il sapere letterario e quello scientifico a proposito della riflessione sullo spazio, la cui nozione «sdoppiata» deriva da un transfert di informazioni e di successive rinegoziazioni da un campo del sapere all'altro, da una disciplina all'altra¹⁰⁵.

¹⁰² *Ibidem*, pp. 11-12. La stretta relazione tra spazio letterario e opera letteraria, e parallelamente tra spazio e scrittura, informa tutto il saggio di Ropars, come afferma la stessa autrice : «En d'autres termes – et c'est l'hypothèse fondatrice de cet essai – la notion d'espace littéraire implique une double équation, suivant laquelle la littérature, en son désœuvrement, relève de l'espace, en même temps que l'œuvre littéraire, de par la singularité de son écriture, devient apte à engendrer ce en quoi elle s'inscrit».

¹⁰³ *Ibidem*, p. 12.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 13. E ancora : «la plénitude enveloppante de l'espace [...] n'existe qu'à proportion des mouvements qui l'animent et le brisent. » *Ibidem*, p. 14. Ropars cfr. con la citazione «La forme n'est que le mouvement dont elle est la forme». J. ROUBAUD, *La Pluralité des mondes de Lewis*, Gallimard, 1991, p. 72.

¹⁰⁵ «Les savants et les géographes ont toujours reconnu l'apport d'un savoir littéraire qui vient doubler le savoir scientifique ; [...] Si pour le savant les espaces sont multiples, chaotiques et connexes, exposant une topologie soumise à la fractalité, l'espace littéraire, loin de recueillir les incarnations variables de ces différents espaces, apportera la mesure d'un dédoublement de la notion elle-même». *Ibidem*, p. 14.

Il lavoro collettivo curato da Imbroscio declina questa condivisione di sapere tra arte e scienza nella riflessione sul testo letterario e il sapere scientifico, attraverso diversi contributi che riflettono sul rapporto tra scienza e letteratura, come l'applicazione semiotica di Isabella Pezzini al discorso sullo spazio letterario¹⁰⁶. Partendo dalla riflessione di Françoise Bastide che nel volume *Una notte con Saturno* «segnala i dispositivi intricati di traduzione che intercorrono tra il mondo dei fatti e quello delle sue descrizioni e spiegazioni, fra l'oggetto "reale" e quello "rappresentato"», Pezzini indaga il "passo ulteriore" di Jacques Geninasca nel «dimostrare la necessità di un nesso forte tra *morfologie testuali, competenze enunciative* e "razionalità" di riferimento», attraverso la scrittura stendhaliana¹⁰⁷. La pagina di Stendhal analizzata da Geninasca come esempio delle modalità di interazione tra testo ed enunciazione, ha la particolarità «di organizzare il confronto tra molteplici discorsi – sociali, scientifici, estetici – e altrettante *prensioni* del paesaggio e del mondo»¹⁰⁸.

Pezzini usa il termine inedito di *prensione*, traduzione del francese *saisie*, coglimento, presa, a partire dalla definizione di Geninasca come «atto percettivo di riconoscimento e interpretazione»¹⁰⁹, e vedremo come tale espressione sia particolarmente adatta a rappresentare l'esperienza che rende possibile «la trasformazione di un oggetto in spettacolo e in testo».

Attraverso lo sguardo, anzi gli sguardi, del viaggiatore che nell'opera stendhaliana guarda la pianura, Pezzini esplora le differenze di percezione che i vari riferimenti, socio-culturali e spazio-temporali, apportano all'esperienza del soggetto osservante. Se la conoscenza, in questo caso della pianura, basata su un

¹⁰⁶ C. IMBROSCIO, *op. cit.* Di questo volume, atti del convegno "Da e verso la letteratura: modalità di transfert" sul progetto "Le frontiere del testo letterario", risulta di particolare interesse il contributo di Isabella Pezzini dal titolo *Lo spazio letterario: sguardi e razionalità a confronto*, all'interno della sezione "Transfert, intersezioni, specularità", pp. 99-115.

¹⁰⁷ F. BASTIDE, *Una notte con Saturno. Scritti semiotici sul discorso scientifico*. Roma, Meltemi, 2001; J. GENINASCA, *La parole littéraire*, Paris, P.U.F, 1997. Geninasca prende in esame in un saggio contenuto in quest'opera, dal titolo "Lo sguardo estetico", una pagina di Stendhal tratta da *Rome, Naples, Florence* del 1817, incentrata sul tema della "vista magnifica"; *Ibidem*, pp. 224-254, (entrambe le citazioni).

¹⁰⁸ I. PEZZINI, *op. cit.*, p. 103.

¹⁰⁹ Nel saggio la Pezzini riporta integralmente la definizione di *prensione* di Geninasca come «atto percettivo di riconoscimento e interpretazione delle configurazioni percettive in funzione di operazioni di identificazione e denominazione». *Ibidem*, nota 11, p. 103.

sapere condiviso, dipendente da valori e parametri culturali, si può definire “impersonale”, nella conoscenza esperita attraverso quello che Pezzini chiama “lo sguardo estetico”, «da oggetto del discorso, la pianura è diventata oggetto di una percezione che impegna un attore definito e limitato da un ancoraggio spazio-temporale, *soggetto di una prensione del mondo.*»¹¹⁰

Applicando tale discorso alla rappresentazione dello spazio, la studiosa riflette sulla possibilità di creare un doppio spazio, uno “cartesiano” e uno “personale”, «a seconda che lo sguardo dia luogo a una vista oggettivante, in cui la percezione è regolata da un sapere anteriore, oppure dia luogo a una *vista soggettivante*, in cui la relazione tra percepito e conosciuto è invertita, e rende per questo possibile l’invenzione di un sapere inedito sul mondo». Nel processo di costruzione dello spazio, sarà lo stesso linguaggio spaziale a manifestare l’opposizione tra le due prensioni; infatti, se è vero che «la vista oggettivante tende a accreditare la cosiddetta *illusione referenziale*: l’oggetto sembra dotato di un’esistenza autonoma rispetto all’atto di percezione», è proprio la scelta di una determinata spazialità a creare «l’illusione che un oggetto possa esistere di per sé, al di là di ogni presa».

Dunque, lo sguardo è il vero protagonista dell’esperienza percettiva, è attraverso lo sguardo che la realtà, il mondo che ci circonda viene letto ed interpretato, e «la realtà è sempre oggetto di un atto di “presa”»: tale prensione, vale a dire il modo di cogliere, di vedere lo spazio, dipenderà sempre dal soggetto e dal suo rapporto con la realtà circostante. La Pezzini ribadisce l’importanza del linguaggio e la sua interconnessione con il soggetto nel processo di rappresentazione dello spazio, all’interno del discorso estetico «le parole funzionano, infatti, come significanti il cui significato verrebbe piuttosto a coincidere con gli stati interiori del soggetto.»¹¹¹

In conclusione, «è il modo in cui un determinato dettaglio fa senso all’interno dell’organizzazione discorsiva che lo mette in relazione con le altre

¹¹⁰ *Ibidem*, pp. 104-105. «Diversa è la pianura in quanto percepita da un soggetto individuale in un *hic et nunc* e la pianura viceversa “conosciuta”, qual è inscritta nel Discorso sociale». *Ibidem*, p. 105.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 105.

grandezze figurative presenti in quel contesto»¹¹², quello che conta veramente, dunque le modalità di interazione dello spazio con gli altri punti di riferimento, che sia la coordinata temporale, il soggetto osservante, l'oggetto in sé..., fanno la differenza tra una *prensione* e un'altra.

La profondità e la specificità della riflessione della Pezzini, che arriva a distinguere una *prensione iconica o molare* da una puramente *estetica*, hanno offerto interessanti contributi al discorso sullo spazio, e in generale alle modalità di descrizione di questo spazio, soprattutto in campo letterario. Ritroviamo, infatti, nella definizione di *prensione estetica* due componenti essenziali della descrizione letteraria, già analizzate nel presente lavoro, vale a dire la percezione e l'immaginazione: «nel caso della *prensione estetica*, invece, l'unità del mondo si manifesta nell'atto stesso della percezione. A dominare, qui, è la facoltà dell'Immaginazione.»¹¹³

Questo apparato teorico ci fornisce gli strumenti per la nostra successiva riflessione sul rapporto tra letteratura antillana e spazio. Nel prossimo paragrafo, infatti, vedremo se la nuova prospettiva teorica dagli anni '50 del Novecento ad oggi potrà essere applicata al contesto e alla produzione letteraria antillana, nello specifico romanzesco, e messa a confronto con la concezione di spazio adottata dalla critica francofona ed anglofona. Indagheremo se i concetti e le nozioni spaziali analizzati finora saranno ancora validi oppure oggetto di una rinegoziazione e una reinterpretazione profonda, mentre la rappresentazione dello spazio nella letteratura antillana andrà incontro ad un processo di "creolizzazione" e alla riscrittura della topologia letteraria.

La specificità della realtà antillana e la profonda interconnessione tra spazio e individuo richiederanno dunque un linguaggio nuovo per significare il mondo?

¹¹² *Ibidem*, p. 106.

¹¹³ *Ibidem*, p. 107. Forniamo qui seguito il resoconto della stessa Pezzini sulla sua riflessione: «Riassumendo: i diversi "sguardi" rappresentati nel testo rinvierebbero in realtà a diversi modi di "prensione", e cioè di rilevamento e interpretazione delle configurazioni percettive: una *prensione* detta *iconica o molare*, retta dal sapere sociale e condizione per l'accesso al sapere scientifico contrapposta a una *prensione estetica*, in cui il fare percettivo coglie configurazioni più astratte, soggiacenti a quelle figurative, formanti di una totalità integrale presupposta dalle parti che essa articola». *Ibidem*, pp. 106-107.

La letteratura adempirà solo alla funzione di rappresentazione della realtà, oppure nel contesto antillano si caricherà di una pluralità di ruoli? A questi e ad altri interrogativi cercheremo di dare risposta nel corso del prossimo paragrafo.

2.2 Spazio delle Antille, scrittura dello spazio

Parlare di spazio e della sua rappresentazione letteraria nel contesto antillano non può prescindere da una profonda riflessione sulla realtà e le sue molteplici componenti poiché la coordinata spaziale, al pari di quella temporale, risulta strettamente interconnessa alla complessità della cultura, della storia, della geografia delle Antille e del suo popolo, data la specificità di un passato storico che ha radicato in maniera profonda e traumatica l'uomo colonizzato alla propria terra.

Tale premessa, punto di partenza indispensabile a qualsiasi discorso sulle modalità di raffigurazione di uno spazio violato e denaturato da secoli di brutale colonizzazione, sarà *leitmotiv* della nostra indagine sulla scrittura dello spazio antillano che, come annunciato dal titolo del presente paragrafo, si carica di una doppia valenza, ovvero una duplice interpretazione della realtà, lo spazio geografico, e dell'immaginario, lo spazio letterario¹¹⁴. Questo concetto binario di spazio è stato già elaborato nel corso del Novecento dalla teoria di stampo occidentale ed europeo che arriva oggi ad una *non*-definizione dello spazio, dimensione complessa e labile oggetto di studio, alla frontiera delle discipline che su di esso riflettono. Se applicata alle letterature dette postcoloniali¹¹⁵, francofone e anglofone nello specifico, la nozione di spazio rivela dunque un'ulteriore sfaccettatura in quanto intrinsecamente legata al concetto di identità.

Alla luce di queste affermazioni, risulta di grande interesse ai fini della nostra ricerca un confronto fra le riflessioni della critica europea e quella

¹¹⁴ L'analisi del trattamento della coordinata spaziale nella letteratura francofona antillana non può prescindere dalla conoscenza del concetto di spazio nella società creola: di fatto, le modalità di rappresentazione messe in atto dagli scrittori antillani nelle loro opere sono sempre influenzate dalla concezione di spazio che essi hanno sviluppato, come individui e come appartenenti ad una società specifica. A partire da questa premessa, vedremo come ciascun autore elaborerà una propria idea di spazio, e sarà proprio la scrittura tramite lo strumento letterario ad aggiungere nuovi elementi all'interpretazione di tale coordinata.

¹¹⁵ Il termine "postcoloniale" viene utilizzato qui nell'accezione storico-politica, scevro dalle molteplici interpretazioni attribuite dalla critica, ad indicare le letterature dei paesi ex-colonizzati.

postcoloniale¹¹⁶ sulla dimensione spaziale, con l'intento di analizzare le specifiche modalità di rappresentazione e di interpretazione dello spazio nella letteratura occidentale e in quella antillana. Se è vero che i teorici che si occupano della coordinata spaziale hanno dovuto ben presto fare i conti con la pluralità e la dimensione composita di un concetto che letteralmente “straripava”, come un fiume in piena dal letto in cui la critica universalizzante lo aveva costretto, rompendo gli argini della ricerca unilaterale e monodisciplinare per abbracciare le nuove prospettive della critica comparatistica, allora è probabile che le due critiche condividano lo stesso approccio allo studio di uno spazio che non è solo geografico, o sociale, o letterario..., ma è tutto ciò insieme.

Senza voler annullare le specificità culturali, storiche e sociali delle due diverse riflessioni critiche, essendo i teorici figli del proprio tempo, a questo punto un quesito rilevante si pone: possiamo valutare l'ipotesi di applicare i risultati del lavoro teorico di Genette, Bachelard, Greimas e gli altri studiosi chiamati in causa, alla rappresentazione dello spazio nel contesto antillano? Una risposta positiva ammetterebbe l'esistenza di una teoria occidentale universale e omologante, un modello di studio dello spazio valido in tutti i luoghi e in tutti i tempi, insomma una sorta di manuale della coordinata spaziale a portata di tutti, così come nella risposta negativa sarebbe implicito invece, il rifiuto assoluto dell'approccio comparatistico, come metodologia di ricerca e di scambio tra le diverse letterature e le rispettive epistemologie.

Come spesso accade, la soluzione si trova a metà strada e, sempre nel rispetto delle modalità di conoscenza e di interpretazione dell'*ailleurs*, come la poetica degli scrittori antillani ci insegna, il sapere messo a disposizione dall'Altro, in questo caso la teoria occidentale, può essere letto alla luce della propria specificità e assumere un nuovo ed originale significato, senza tuttavia rimanerne denaturato, anzi arricchendo la propria natura. Non dimentichiamo, infatti, che tale processo di apertura e di scambio tra prospettive diverse è alla

¹¹⁶ In questo caso l'aggettivo “postcoloniale” sancisce la differenza tra la critica europea, di autori per la maggior parte europei sulle letterature europee, e la critica postcoloniale, vale a dire di autori di tutto il mondo sulle letterature postcoloniali.

base dell'evoluzione di qualsiasi ricerca o teoria, dato che è proprio dai risultati ottenuti in precedenza che nasce la critica, la quale, se costruttiva, fa poi ripartire lo studio verso nuovi orizzonti.

Nel nostro caso vedremo come la critica europea e quella postcoloniale hanno elaborato un approccio allo studio dello spazio piuttosto simile, nonostante le peculiarità dei contesti, che si declina tuttavia in un diverso utilizzo dello strumento di ricerca, ovvero un linguaggio per dire lo spazio che deve essere necessariamente altro. Ne deriva dunque, una metamorfosi della suddetta teoria che va incontro, come già annunciato in chiusura del primo paragrafo, ad una sorta di “trasfigurazione”, attraverso una reinterpretazione del concetto di spazio e delle sue componenti, e di conseguenza del linguaggio spaziale, una “creolizzazione” della topologia e della topografia, finalmente una rinnovata interpretazione dei segni lasciati nello spazio, della geografia e della pagina.

Chiamiamo dunque a testimonianza di questa nuova modalità di interpretazione dello spazio un gruppo di teorici e studiosi, dalle origini più disparate, da noi selezionati, per ovvie ragioni di “spazio”, tra tutti coloro che hanno dedicato le loro ricerche alla letteratura antillana, e nello specifico alla scrittura dello spazio nelle opere romanzesche¹¹⁷. I contributi teorici e critici apportati, pur nella diversità degli approcci e delle finalità di ricerca, sono accomunati dalla stessa intenzionalità, vale a dire una concezione dello spazio che esula dal mero ambito letterario per abbracciare una pluralità di prospettive che da sempre caratterizza la riflessione sulla coordinata spaziale nella letteratura caraibica.

Consapevoli della complessità della realtà antillana, i critici che indagano le produzioni postcoloniali ammettono la comune difficoltà, se non talvolta l'impossibilità, di dire e circoscrivere il reale, laddove, come già ribadito più volte, la descrizione letteraria dello spazio non può prescindere dalla profonda interconnessione con le altre componenti del reale. Da qui l'esistenza di una forte influenza tra reale e immaginario, tra lo spazio geografico e la sua raffigurazione,

¹¹⁷ Si rimanda di nuovo alla sezione bibliografica “*Spazio e letteratura antillana*”.

tra spazio antillano e scrittura dello spazio, oltre che una complessa interdipendenza tra le componenti del reale, per citare solo alcune delle questioni sollevate dalla riflessione sulla dimensione spaziale¹¹⁸. Vedremo, dunque, come la teoria europea e occidentale, nonostante il valore di nozioni volte ad interpretare la coordinata spaziale in letteratura, come lo spazio letterario, la poetica dello spazio, il terzo spazio d'enunciazione..., risulti tuttavia lacunosa e insufficiente alla rappresentazione della specificità letteraria caraibica, manifesta anche agli occhi del lettore che si avvicina per la prima volta all'opera di uno scrittore di tale area.

La lettura delle opere critiche scelte che qui proponiamo ricalca quella già adottata nel precedente paragrafo, con l'intento di fornire un panorama, recente seppur non esaustivo, della critica postcoloniale di riferimento¹¹⁹. L'obiettivo primario dell'analisi di questo corpus teorico inerente lo spazio antillano sarà il confronto con la rappresentazione dello spazio nella teoria già esistente e, successivamente, l'indagine delle eventuali trasformazioni che il nuovo contesto ha operato sullo spazio d'enunciazione e dunque, sul linguaggio spaziale.

Inauguriamo la nostra riflessione con due critici di grande rilevanza in ambito francofono ed esperti conoscitori della teoria postcoloniale, Jean Bessière e Jean-Marc Moura, le cui ricerche sulle letterature francofone sono spesso confluite in opere a quattro mani e studi collettivi. Tra i numerosi contributi alla riflessione sul rapporto tra francofonia e postcolonialismo, declinato in ambito sociologico e storico, oltre che puramente letterario, abbiamo scelto in questa sede due saggi dedicati alla rappresentazione dello spazio: il primo è un lavoro di

¹¹⁸ Carla Fratta nel suo saggio *La letteratura caraibica francofona fra immaginario e realtà*, (Roma, Bulzoni, 1996), ribadisce l'importanza di «alcuni termini di riferimento inevitabili per chi si accosti alla letteratura caraibica, [...] l'urgenza del radicamento nel suolo antillano, [...] la coscienza di appartenere a una comunità etnica che ha acquisito una nuova specificità, [...] il reperimento di precise coordinate spazio-temporali che diano consistenza alla geografia umana e storica del paese», e considera come specifica della letteratura caraibica la costante trasposizione di tali questioni nella sfera dell'immaginario: «Spesso quei temi e quelle problematiche si attualizzano letterariamente, [...] in forma di allegorie, di metafore, di stilizzazioni, di mimetizzazioni – di formalizzazioni insomma della realtà a livello dell'immaginario». *Ibidem*, pp. 15-16.

¹¹⁹ L'intervallo temporale scelto abbraccia l'ultimo decennio, a cavallo tra il vecchio e il nuovo millennio; tuttavia, l'ordine delle opere citate non sarà cronologico, data la brevità del periodo trattato.

Bessière intitolato “Littératures francophones et postcolonialisme. Fictions de l’interdépendance et du réel”, contenuto in un volume curato dai due teorici che raccoglie le conferenze di un seminario di Letteratura comparata¹²⁰, e che esplora le figurazioni dell’interdipendenza e del reale; il secondo è uno studio di Moura sulle modalità di descrizione dello spazio, dal titolo suggestivo di “La scénographie postcoloniale”¹²¹.

Partiamo da quest’ultimo lavoro, dove l’autore, all’interno di una più ampia riflessione sulla questione della teoria postcoloniale in seno alle letterature francofone, che amplierà due anni più tardi con il contributo di Bessière, si sofferma, anche se per poche pagine, sul trattamento dello spazio, prendendo in esame il contesto enunciativo¹²². Interessante ai nostri fini la parte dedicata allo spazio come componente, insieme all’*ethos* e al tempo, del quadro enunciativo¹²³, *l’espace d’énonciation* distinto in due tipologie: quello del *colonisé*, il quale «possède l’expérience d’une culture et d’un territoire» e nella costruzione del suo spazio tenderà ad insistere sulla continuità con questi due valori; quello del *colon*, «(le créole, au sens étymologique du terme)», il quale invece evidenzierà la differenza tra nuovo spazio e la sua cultura d’origine¹²⁴.

Moura pone alla base del suo discorso la specificità della situazione antillana come fattore discriminante nel rapporto individuo-spazio, poiché lo sterminio degli autoctoni, dei Caraïbes, ha portato l’intera popolazione delle Antille a soffrire del «déplacement et de l’“exil” (d’Afrique, d’Inde, du Moyen-

¹²⁰ J. BESSIÈRE “Littératures francophones et postcolonialisme. Fictions de l’interdépendance et du réel”, in J. BESSIÈRE, J.-M. MOURA, (a cura di) *Littératures postcoloniales et francophonie. Conférences du séminaire de Littérature comparée de l’Université de la Sorbonne Nouvelle*, Paris, Champion, 2001, pp. 169-195.

¹²¹ J.-M. MOURA, “La scénographie postcoloniale”, in *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, P.U.F., Écritures francophones, 1999, pp. 120-131.

¹²² «Sous quelles formes et selon quelles régularités symboliques, thématiques, stylistiques, les œuvres littéraires postcoloniales se donnent-elles leur propre contexte d’énonciation?». *Ibidem*, p. 120.

¹²³ «les trois axes selon lesquels l’œuvre postcoloniale présuppose et construit son propre cadre énonciatif : l’éthos, manière dont la scénographie gère sa vocalité, son rapport à une voix fondamentale ; la manière dont elle définit sa situation; et la temporalité dans laquelle elle prétend s’insérer». *Ibidem*, p. 121.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 128.

Orient et d'Europe)»¹²⁵. A tal proposito, l'autore cita l'importanza della riflessione di Maxwell, uno dei primi ad intuire le specificità delle differenti situazioni postcoloniali e il loro legame con il trattamento dello spazio, con la topografia¹²⁶, ed annuncia la nuova prospettiva postcoloniale che rifiuta il rapporto tra lingua e spazio come immutabile e «s'intéresse à la manière dont l'œuvre construit ses relations au milieu dont elle naît»¹²⁷.

Moura insiste su una delle caratteristiche più eloquenti delle letterature coloniali o postcoloniali, vale a dire la costruzione quasi ossessiva dello spazio d'enunciazione messa in atto ad esempio nell'opera francofona, dove la distinzione tra lo spazio autoctono e quello della cultura dominante diventa un tratto distintivo dell'opera stessa, che conduce a *Une définition forte de l'espace d'énonciation*¹²⁸. Al contrario, l'opera che non riconosce il legame con lo spazio originario, «qui choisit de gommer ses relations à cet espace», non contribuisce alla creazione di una letteratura specifica antillana, ma piuttosto «vise en effet rien moins qu'une inscription dans la tradition européenne, en effaçant toute trace linguistique, thématique, formelle de son origine»¹²⁹. Così l'opera si situa in un *lieu* di cui si cerca di recuperare la specificità, «ressaisir l'originalité, à l'encontre de tous les discours (néo-) colonialistes qui voudraient l'assimiler à la culture dominante»¹³⁰, come ad esempio il triplo spazio negoziato dalla letteratura antillana tra Africa, America e Caraibi, come dimostra l'itinerario spesso proposto nelle opere letterarie, valga per tutti l'esempio di Glissant.

La profonda interconnessione tra lo spazio letterario, lo spazio di enunciazione e la terra d'origine rappresenta una delle peculiarità dell'opera

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ D.E.S. MAXWELL, "Landscape and Theme", *Press*, 1965, in J.-M. MOURA, *op. cit.*, p. 128.

¹²⁷ J.-M. MOURA, *op. cit.*, p. 129.

¹²⁸ Questo il titolo scelto da Moura per il paragrafo sulla costruzione dello spazio enunciativo nell'opera postcoloniale, e nello specifico francofona. «L'œuvre francophone construit d'une manière insistante son espace d'énonciation: c'est l'un des signes les plus manifestes des littératures coloniales ou postcoloniales. (Ce qui n'exclut pas, au sein d'un texte fortement "enraciné", une intertextualité parfois étourdissante)[...]; L'insistance sur son espace d'énonciation est donc une donnée avérée de l'œuvre postcoloniale. La distinction de l'espace autochtone et de la culture dominante est dès lors très fréquent». *Ibidem*, pp. 129-130.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 129.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 130.

postcoloniale, laddove «Une topographie de l'origine n'est pas moins fréquente», la quale dipinge «un espace présent problématique et se donne comme le récit d'un lieu natal perdu», attraverso modalità enunciative strettamente legate alla terra natale, «L'énonciation est inscrite dans la continuité d'une terre ancestrale qui peut prendre les aspects d'une tradition admirable [...], voire devenir un mythe.». Così il forte radicamento della scrittura allo spazio, al paesaggio, diventa tipico delle produzioni letterarie dei paesi vittime della colonizzazione, in quanto «Cet ancrage de l'œuvre dans le sol d'une culture peut aussi signaler la précarité d'une situation.»¹³¹. Al crocevia di due culture e due mondi di riferimento opposti eppure complementari, mondo tradizionale e mondo occidentale, la scrittura postcoloniale dunque costruisce e rinegozia continuamente il proprio *espace d'énonciation*, attraverso un processo che Moura definisce una «quête incessante d'un lieu échappant aux aspects rigides et conflictuels des cultures»¹³².

La riflessione di Moura fa dunque della specificità del contesto enunciativo l'elemento chiave per qualsiasi rappresentazione dello spazio nell'opera postcoloniale francofona, laddove la conoscenza della dimensione spaziale, della realtà sociale, del teatro delle vicende storico-politiche risulta di fondamentale rilevanza ai fini della fruizione dell'opera stessa. Lo stretto legame tra l'opera letteraria e il *milieu* d'appartenenza del suo autore, dei suoi personaggi e delle sue storie, non ha la semplice funzione di un surplus informativo, che permette la maggiore o minore comprensione del romanzo, ne distingue i livelli di lettura o le interpretazioni critiche, ma riveste un ruolo di primo piano nella costruzione dell'opera stessa.

Se è vero dunque che le opere che non riconoscono il loro legame con la terra d'origine e non danno importanza allo spazio di enunciazione non contribuiscono alla creazione di una letteratura specificamente antillana, gli scrittori che invece tentano, attraverso lo strumento letterario, non solo di leggere ma anche di interpretare lo spazio di riferimento, geografico e letterario,

¹³¹ *Ibidem*, (per tutte le citazioni del paragrafo).

¹³² *Ibidem*, p. 131.

rientrano nella nuova prospettiva di analisi che fa della letteratura un vero e proprio strumento di conoscenza.

Il lavoro di Moura sull'influenza della dimensione spaziale nella costruzione dell'opera postcoloniale, sarà ripreso pochi anni più tardi dal collega Bessière, il quale approfondisce l'aspetto sociologico e storico del trattamento dello spazio, focalizzando il discorso sullo spazio enunciativo come strumento d'interpretazione del rapporto delle letterature francofone con la storia dell'*après-décolonisation* e della *départementalisation*. Nonostante il saggio sia incentrato principalmente sulla nozione di postcolonialismo e sulle diverse accezioni che essa assume nelle letterature anglofone e francofone, il contributo "Fictions de l'interdépendance et du réel" riflette sulla profonda relazione tra identità e spazio che caratterizza le letterature francofone, «des littératures nationales de l'après-colonisation, ou des littératures – Antilles – qui tirent leur spécificité, [...] de la reconnaissance d'un espace propre, indissociable de la départementalisation»¹³³.

Già nell'introduzione al suo lavoro, Bessière mette in luce l'interconnessione tra le letterature francofone, il trattamento dello spazio e della storia, e le molteplici combinazioni tra questi elementi che danno vita alle declinazioni letterarie che spesso la critica accomuna sotto epiteti come postcoloniali, francofone, emergenti... L'autore ritiene che sia proprio «Suivant les lieux de ces littératures francophones, suivant l'histoire de ces lieux et l'histoire des espaces de ces lieux, suivant les manières de prendre en charge l'histoire complète, suivant les variations de la référence au schéma occidental de l'histoire [...]», che si può comprendere il rapporto della letteratura con la storia, esplorando le modalità secondo le quali «ces littératures disposent diverses caractérisations de ce temps de l'après-décolonisation ou de la départementalisation»¹³⁴.

¹³³ J. BESSIÈRE, *op. cit.*, p. 171.

¹³⁴ La citazione si conclude ribadendo ancora una volta il profondo legame, in terre colonizzate come le Antille, tra storia e spazio, dato che la ricostruzione della storia coincide spesso con la riappropriazione dello spazio segnato dagli eventi: «l'espace des îles est tantôt l'espace de l'histoire continue – Polynésie –, tantôt celui de l'histoire à reconstruire en un dessin qui passe

Parola-chiave del discorso di Bessière è il concetto di interdipendenza alla base dei rapporti tra Stati-nazione e potenze economiche¹³⁵ che permea anche le letterature francofone, soprattutto contemporanee, il cui obiettivo «serait de traduire explicitement cet état d'interdépendance et, en conséquence, d'échapper aux caractérisations usuelles des littératures de l'après-colonisation que propose la critique postcoloniale». Ritorna dunque la questione dell'identità culturale e nazionale, il cui trattamento diventa per le letterature francofone «le moyen de poser la question de l'espace national, international, dans des termes qui ne sont pas ceux strictement de l'après-colonisation [...]»¹³⁶.

Tuttavia, il recupero della specificità dello spazio e della terra d'origine non è da considerarsi come gesto di chiusura delle frontiere, o un invito a regionalismi esclusivisti, dato che «L'œuvre littéraire n'est plus nécessairement celle d'une terre, celle de cette colonie, considérée pour elle-même, mais celle d'un espace pris dans un espace plus large et cependant composable avec l'espace de cette terre» e il legame, seppur profondo, con la storia non preclude in nessun modo la costruzione di uno spazio culturale composito, «La terre coloniale est une manière d'ensemble, où toute histoire vient, où l'histoire fait sens de cela même.»¹³⁷.

Le letterature francofone pongono con insistenza non tanto la questione del recupero identitario, quanto piuttosto quella dell'oppressione e dell'interdipendenza con l'altro, «lue de manière interne à un pays, lue de manière interne à un continent ou à des îles, lue par rapport à la puissance

les îles, ou celui d'un continent qui recompose, dans la continuité de son histoire retrouvée, ses propres espaces». *Ibidem*, Introduction, p. 9.

¹³⁵ «Il faut comprendre, en termes contemporains, l'interdépendance comme le fait que les États-nations, issus de la décolonisation, sont dans un état de dépendance par rapport aux puissances économiques et que ces puissances sont elles-mêmes dans un état de relative dépendance par rapport à ces États-nations [...]». *Ibidem*, p. 170.

¹³⁶ *Ibidem*, pp. 170-171, (entrambe le citazioni). L'uso del mezzo linguistico nelle opere postcoloniali, ad esempio, è indicativo del processo di costruzione dello spazio nazionale: «L'usage du français est, parmi d'autres choses, la marque de ce passage au dessin d'un tel espace». *Ibidem*, p. 171.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 179, (entrambe le citazioni). A tal proposito, Bessière cita la produzione letteraria di Glissant come esempio di quel *jeu d'interdépendance* che dovrebbe caratterizzare l'opera postcoloniale: «La *Lézarde* conclut sur la nécessité du passage qui fait de l'île ce qui ne peut seulement se lire suivant son histoire et sa limite». *Ibidem*, p. 183.

colonisatrice, lue, dans le temps de l'indépendance, dans les mêmes espaces». Si tratta di una lettura binaria che prevede due tempi della finzione francofona : «d'abord, une fiction, qui est explicitement une fiction double, celle de ce lieu, de ce pays, celle des représentations de la puissance coloniale ; puis une fiction, qui est encore double, mais essentiellement par rapport à la culture et à la situation politique des pays anciennement colonisés.»¹³⁸, entrambi strettamente legati ad una presentazione della storia indissociabile dalla realtà culturale evocata nei testi letterari. L'articolazione tra realtà e cultura, tra spazio reale e spazio negoziato, è alla base del processo di interdipendenza di cui sopra, in quanto «Dans les dessins de l'interdépendance, on ne cesse d'aller jusqu'au réel, à ce point où le réel est donné pour ce qui précisément s'articule à la culture»¹³⁹.

La rappresentazione della storia, intesa come «une représentation reçue de l'histoire et une représentation libre de l'histoire», non può prescindere dal reale, anche una versione libera, immaginata, reinterpretata è sempre «une représentation de l'histoire qui se confond avec l'événement du réel», laddove «L'événement du réel est cela qui advient dans ce réel – le pouvoir, la résistance au pouvoir, le nouveau pouvoir – et ce réel même en tant qu'il ne cesse d'être un événement par la nature même, par les hommes, tels qu'ils sont naturellement, tels qu'ils sont selon leur culture.»¹⁴⁰.

Ed ecco che in questa nuova prospettiva il reale e la storia rientrano nel gioco d'interdipendenza, «Si l'on dit ainsi le réel et l'histoire, on les dit inévitablement suivant un jeu d'interdépendance, local, global : un tel réel est un», e declinano il recente paradosso delle letterature francophone : «il n'est d'histoire que du réel et de la résistance du réel ; cela même exclut que la

¹³⁸ *Ibidem*, p. 184, (entrambe le citazioni).

¹³⁹ *Ibidem*, p. 187. A questo punto Bessière approfondisce la questione del trattamento della storia e dell'articolazione tra reale e cultura nella letteratura antillana, attraverso alcune opere di Glissant, Confiant e Chamoiseau. Il dispositivo storico messo in atto nelle letterature francofone precisa l'interrogativo storico contemporaneo, e fa sì che «le roman peut se lire à la fois comme une dénonciation de l'arbitraire politique et comme ce qui va avec cette dénonciation: la réalité et la culture détiennent leur propre sens qui est d'être cette réalité, cette culture.». Di fronte all'*impasse* della storia l'obiettivo dello scrittore dunque, «C'est chaque fois retrouver le schéma occidental de l'histoire, en faisant de l'accomplissement à venir la finalité de l'histoire, et de l'exposition de la maîtrise de la littérature également cet exposé». *Ibidem*, pp. 191-192.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 192.

littérature se donne seulement pour une littérature de tel lieu, puisque la résistance du réel est constante et universelle», attraverso il quale «cette littérature se lit comme l'inverse de l'exposé explicite de l'interdépendance»¹⁴¹.

Nei delicati equilibri in gioco tra cultura e letteratura, e nelle negoziazioni tra questo luogo e l'altrove, Bessière accorda al reale un forte potere poiché «La référence culturelle est inévitablement une référence lisible suivant ce pouvoir du réel. Elle est donc la couture de ce lieu et de l'ailleurs, inévitablement dans la langue qui peut jouer de ce lieu et de l'ailleurs.»¹⁴². La definizione della cultura e dell'identità seguirà lo stesso processo formativo che passa attraverso la padronanza del proprio spazio, dei propri spazi e che accomuna il nuovo e il vecchio mondo, i colonizzatori e i colonizzati :«La culture locale, son identité, les cultures locales, leurs identités s'accompliront comme s'est accompli le pouvoir occidental, comme se sont accomplis les pouvoirs occidentaux ; elle maîtrisera son propre espace comme l'Occident a maîtrisé ses propres espaces et les espaces autres»¹⁴³.

Bessière conclude la sua riflessione con un quesito relativo alla finzione, vale a dire alle modalità di figurazione del reale messe in atto attraverso lo strumento letterario francofono, essendo «la fiction ce qui prive de pertinence tout dessin du possible et tout dessin de l'irréel considéré pour lui-même. La fiction est cela qui désigne le réel qui fait toujours reste. Où il y a ce qui commande un principe d'écriture. Où il y a également un principe éthique». Lo studioso ribadisce la necessità di considerare le letterature postcoloniali come «la simple allégorie du réel – cela qui permet de figurer, sans rien abandonner de la reconnaissance de la culture, des cultures propres, leurs situations et la situation de l'État-nation, et d'ignorer le schéma occidental de l'histoire et la prophétie du

¹⁴¹ *Ibidem*. Lo studioso riprenderà più avanti l'idea di universalità della resistenza del reale «[...] hormis la pensée de l'interdépendance, il n'est qu'à dire la résistance du réel, qui est un. Un en ces diverses espaces ; un dans la nature et dans la culture ; un dans la mesure où il fait toujours reste», così come il profondo legame storia-reale : «Ou encore : l'histoire n'est que du réel, et elle n'est cernée que par du réel, qui est inclusivement ce que la culture désigne comme surnaturel – il faut rappeler Raphaël Confiant – car le surnaturel n'est qu'une autre désignation de la puissance et du reste du réel». *Ibidem*, p. 194.

¹⁴² *Ibidem*, p. 192.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 193.

droit qui va avec ce schéma»¹⁴⁴, senza perdersi in inutili giochi e convenzioni sulla rappresentazione del reale.

Infatti, se è vero che la continuità della storia raccontata da tali letterature fa emergere «le refus de considérer qu'il y ait un indicible de l'histoire et du réel», *impasse* testimoniata dalla maggior parte degli scrittori antillani, conveniamo con Bessière che al di là delle raffigurazioni e delle nozioni critiche inventate per circoscrivere il reale, «Il est peut-être inventé toute allégorie, toute notion critique – postcolonialisme –; le réel subsiste qui est à la fois sa visibilité, son invisibilité et son histoire.»¹⁴⁵. La continuità delle letterature francofone risiede dunque non tanto nei «jeux sur la représentation», quanto piuttosto nel «passage au dessin de l'interdépendance, qui est la représentation et la convention de représentations disponibles», nel rispetto di quella pluralità di voci che da sempre caratterizza le letterature francofone.

Bessière aggiunge, dunque, un nuovo elemento alla costruzione concettuale dello spazio nel contesto e nella letteratura antillana, “interdipendenza”, altra parola-chiave dopo “specificità” per la comprensione del complesso rapporto tra realtà e finzione letteraria. Il reale e tutte le sue componenti, dalla storia alla politica, dalla società alla cultura, diventano oggetto e soggetto allo stesso tempo della rappresentazione letteraria, attraverso un gioco di allegorie e raffigurazioni del reale stesso che non ha altro obiettivo se non quello di dare voce al continuo dialogo tra storia e reale che da sempre caratterizza il contesto antillano. L'opera postcoloniale francofona qui auspicata è dunque un'opera che riconosca il proprio spazio, il proprio *lieu*, e che lo rinegozi in rapporto allo spazio dell'altro, ad un *ailleurs*, senza tuttavia rimanere vittima della propria rappresentazione, univoca e alienante, ma aprendosi alle molteplici e “interdipendenti” rappresentazioni del reale offerte dallo strumento letterario.

Continuiamo la nostra indagine con un'opera fondamentale della critica postcoloniale sul trattamento dello spazio che, fin dal titolo, rivela l'originalità dell'approccio e l'intensità del contributo apportato alla riflessione sulla

¹⁴⁴ *Ibidem*, (entrambe le citazioni).

¹⁴⁵ *Ibidem*, pp. 194-195.

coordinata spaziale: *Les mots de la terre. Géographie et littératures francophones* di Antonella Emina¹⁴⁶. Il libro raccoglie un insieme di articoli che s'interrogano sul ruolo della geografia nelle letterature dei paesi francofoni, attraverso un approccio comparatistico il cui scopo è uno studio sistematico della rappresentazione dei rapporti che l'uomo instaura con lo spazio e viceversa, «de la relation de l'homme à l'espace et de l'espace à l'homme» e, grazie agli strumenti forniti dalla geografia umana, la messa a punto di una metodologia che evidenzia la portata della relazione tra uomo o società e territorio d'appartenenza¹⁴⁷. Alla scoperta di quelle “parole della terra” che lo scrittore utilizza nelle sue opere per dare forma e contenuto ad uno spazio sfuggente ed indefinito, Emina suggerisce in apertura al suo volume tutta una serie di questioni e spunti di lettura offerti dalla riflessione su un tema così complesso e generico come recitato dal sottotitolo, *Geografia e letterature francofone*¹⁴⁸.

Se è vero che la terra, lo spazio, il paesaggio circostante parlano all'uomo, attraverso un linguaggio fatto di tracce e segni lasciati sul territorio vissuto, esperito e che «L'intériorité de l'être participe des profondeurs de la planète», allora vale la pena interpretare questo dialogo tra natura e uomo, tra spazio reale e spazio immaginario, tra geografia e letteratura, in quanto «À l'écoute du battement de son cœur brûlant, du sifflement du vent, du vrombissement de la mer, bref à l'écoute des mots de la terre, tout écrivain, tout poète, tout artiste exhibe son *mi-lieu* en se représentant et *vice versa*»¹⁴⁹. Sappiamo che lo spazio è stato e continua ad essere oggetto di ricerca comune alle discipline più disparate, come ribadito più volte, ma ciò che risulta interessante secondo la Emina è

¹⁴⁶ A. EMINA, (a cura di) *Les mots de la terre. Géographie et littératures francophones*, Roma, Bulzoni, 1998.

¹⁴⁷ Emerge fin dalla prefazione all'opera l'approccio pluridisciplinare che informa gli studi raccolti dalla Emina, accomunati dalla stessa volontà di esplorare il rapporto uomo-spazio «sous tous les angles que la littérature sait mettre en relief, de l'esthétique au sémantique, du symbolique au psychologique, du sociologique à l'anthropologique», allo scopo di «vérifier l'empreinte du territoire sur l'expression littéraire et *vice versa*». *Ibidem*, Avant-propos, pp. 7-8.

¹⁴⁸ «paysage extérieur *versus* paysage intérieur ; enracinement et déracinement ; *genius loci* et sentiment du pays ; cartographie littéraire et carte mentale ; métaphores du paysage sonore, corporel, olfactif ; paysage symbolique, etc.». *Ibidem*, p. 8.

¹⁴⁹ *Ibidem*, Introduction, p. 11.

l'analisi dei diversi linguaggi e degli strumenti di scrittura e/o lettura che ciascuna branca del sapere mette in atto per indagare la coordinata spaziale ¹⁵⁰.

Partendo dall'affermazione dello studioso Paul Zumthor, secondo il quale «Les procédés d'enregistrement des éléments spatiaux de toute géo-graphie, physique, politique, économique, humaine, etc. ne sont pas sans relation avec cet espace décrit», Emina riflette sulla necessità della critica di considerare lo spazio come «l'objet d'une intention claire», e allo stesso tempo sui limiti che tale prospettiva comporta di fronte alle infinite possibilità scaturite dall'incontro tra la parola e lo spazio ¹⁵¹. Accomunati dalla stessa *impasse* nella definizione di uno spazio che richiede un linguaggio inedito, il geografo e il critico letterario possono auspicare un sodalizio fecondo delle loro rispettive discipline, con l'obiettivo comune di indagare le relazioni dell'uomo e/o dell'artista con il suo habitat ¹⁵².

La studiosa riprende la definizione di Zumthor secondo la quale «en général une «littérature» constitue la projection imaginaire d'un espace social» e ne approfondisce la riflessione applicandola alle letterature francophone che, per dirla in termini spaziali, «glissent, dérapent, s'écartent du droit chemin», in breve problematizzano ulteriormente la questione e infine, «Pour des raisons diverses, sociologiques, psychologiques, historiques, abstraites ou bien physiques, les littératures francophones se heurtent à cette unité d'expression et de géographie.» ¹⁵³.

¹⁵⁰ Ad esempio, «En littérature, des tracés, des lignes, des courbes, des dessins, des cartes, des plans se créent en utilisant un langage différent». *Ibidem*, p. 11.

¹⁵¹ La profonda riflessione di Zumthor sulla rappresentazione dello spazio, nonostante sia incentrata sull'epoca medievale, è uno dei contributi fondamentali alla teoria sulla coordinata spaziale e la sua opera continua ad essere un punto di riferimento costante per la critica, *La Mesure du monde. Représentation de l'espace au Moyen Âge*, Paris, Éditions du Seuil, 1993. Emina ne cita la traduzione italiana, *La misura del mondo. La rappresentazione dello spazio nel Medio Evo*, Bologna, Il Mulino, 1995.

¹⁵² Così Emina definisce le rispettive finalità delle due discipline: «L'une, la science géographique, étudie et décrit la Terre à sa surface en tant qu'habitat de l'homme, en faisant de la réalité physique, biologique et humaine son objet institutionnel. L'autre, la critique littéraire, se situe à la convergence de plusieurs vagues, de maints éléments et de multiples aspects ayant comme but l'étude de l'œuvre soit en tant que manufacture, soit en tant qu'expression de l'artiste». A. EMINA, *op. cit.*, p. 12.

¹⁵³ *Ibidem*.

La consapevolezza di una specificità delle letterature francofone, e in generale postcoloniali, nel trattamento di tematiche complesse quali appunto la raffigurazione dello spazio sociale tramite il mezzo letterario, porta la Emina a riconsiderare alcuni aspetti della conoscenza dell'essere e della sua relazione allo spazio, così come sono stati ampiamente diffusi dalla critica e dalla teoria di stampo occidentale. Si tratta del primo passo verso una nuova prospettiva di ricerca che parta da una necessaria reinterpretazione dei rapporti dell'individuo con il mondo circostante, laddove tale conoscenza risulti ampiamente influenzata da un contesto inedito, come la realtà antillana, che metta in crisi alcune certezze e faccia vacillare verità da tempo inconfutabili. Il processo di creolizzazione al quale la teoria e la critica che si occupano di spazio vanno incontro, è alla base di tutta la riflessione di Emina, dove ritroviamo il ruolo primario della peculiarità del contesto antillano che informa la rappresentazione letteraria dello spazio e ne determina le modalità di analisi, come già ribadito da Bessièr e Moura¹⁵⁴.

Ad esempio, riflettendo sul rapporto del sè con l'altro nell'ottica di Greimas, da noi in precedenza analizzato¹⁵⁵, la studiosa afferma che «Dans les contextes variés des franco-littératures même ce point central de la connaissance [...] assume des aspects parfois pathologiques, si l'on peut parler de pathologie aux niveaux apparemment disparates du social et du littéraire»; infatti, il sentimento di *impasse* che caratterizza la maggior parte delle attuali società africane, o movimenti culturali e letterari come la negritudine, l'antillanità, la creolità, ecc., potrebbe essere la risposta «aux urgences du questionnement sur soi et les autres»¹⁵⁶.

Si tratta di realtà, come quella antillana ma in generale delle società nate dalla colonizzazione, che portano insite tutte le contraddizioni di una visione del mondo che lotta tra l'incapacità di definire la propria identità e la volontà di recuperare uno spazio violato, realtà che «à la limite de l'éclatement, de l'éparpillement, parfois schizophrènes, ressentent une telle disjonction même en

¹⁵⁴ Si veda la prima parte del presente paragrafo, pp. 133-141.

¹⁵⁵ Si veda la riflessione sulla semiotica topologica di Greimas nel precedente paragrafo, pp. 100-112.

¹⁵⁶ A. EMINA, *op. cit.*, p. 13.

termes dramatiques»¹⁵⁷. Gli scrittori che si fanno interpreti di tali situazioni marginali, trasferiscono in campo artistico e letterario questo sentimento di impotenza, che spesso corrisponde alla parziale o totale assenza di una poetica dello spazio, così come alla mancanza di un linguaggio che dica il reale senza esotismi e/o mimetismi¹⁵⁸.

Risulta evidente che, in assenza di uno strumento linguistico che possa dire e scrivere le componenti dello spazio, che sia luogo, territorio o paesaggio, qualsiasi teoria o concetto inerente la dimensione spaziale perde senso se applicata al contesto antillano, come un involucro labile che privato del contenuto si deforma: ad esempio, Emina cita ancora il tentativo fallimentare di applicare la teoria greimasiana, laddove la differenza tra significato e significante, la conoscenza di un *qui* e di un *altrove*, per citare alcune nozioni basilari di spazio, perdono tutta la loro valenza¹⁵⁹.

Analizzando il rapporto tra spazio e letteratura, e tra geografia e letteratura, un principio eloquente emerge con forza, e richiama il concetto di derivazione freudiana secondo il quale l'espressione artistica è la proiezione dello spazio sociale così come il sogno è la proiezione del pensiero, vale a dire «l'écriture comme étant toujours la mesure d'autre chose»¹⁶⁰. Di nuovo la definizione di un concetto dunque, che innesca il richiamo e di conseguenza la messa in discussione della teoria europea di riferimento, in questo caso si rimanda al

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ In merito alla trasposizione in ambito letterario di tali complessità sociologiche, Emina cita Régis Antoine il quale «constate, entre autre, “l’absence d’une poésie concrète de la matière géographique”, et souligne le manque d’un “langage de l’être géographique des îles caraïbes francophones” affranchi de tout exotisme, de tout mimétisme». *Ibidem*.

¹⁵⁹ «Or, en parcourant à rebours la théorie de Greimas, l’absence d’un langage rejette donc ce passage du *signifié* lieu / territoire / paysage au *signifiant* lieu / territoire / paysage ; il témoigne d’une méconnaissance ou d’une connaissance détériorée de l’*ailleurs* et finalement d’une incapacité de définir l’*ici*». *Ibidem*, p. 13.

¹⁶⁰ G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, pp. 11-13. Emina riprende la concezione di *identité-racine* dei due studiosi che ribadiscono nella loro teoria lo stretto legame tra geografia e letteratura : «Revenons à l’espace et à la littérature et répétons que “le livre reste image du monde” redéfini selon les principes [...] du “chaosmos-radicelle, au lieu [du] cosmos-racine”»; «Écrire – affirment Deleuze et Guattari – n’a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir » ; [...] « Les multiplicités, les lignes, strates et segmentarités, lignes de fuite et intensité [...] définissent l’écriture comme étant toujours la mesure d’autre chose». A. EMINA, *op. cit.*, p. 14.

linguaggio spaziale teorizzato da Genette, esempio di scrittura come misura di qualcos'altro, per cui «La présence de l'espace serait donc implicite, non dans le contenu du message mais à sa source comme [...] la langue est à la base d'une phrase»¹⁶¹.

Al di là delle diverse interpretazioni teoriche, «Quoi qu'il en soit, que l'espace soit-il l'objet "d'une intention claire" ou qu'il apparaisse-t-il sous le voile d'une métaphore», Emina vede nello spazio uno dei tratti distintivi di fine secolo, di fine millennio e l'interrogativo che si pone in chiusura della sua introduzione alla raccolta la dice lunga sulle infinite questioni che l'ancestrale rapporto uomo-spazio ha lasciato aperte: «Post-modernité ? Peut-être. [...] En définitive la variation des coordonnées spatio-temporelles selon les circonstances n'est une nouveauté pour personne, physicien, philosophe, psychologue, et encore moins pour l'homme de lettres»¹⁶².

Data l'intensità e la pluralità dei contributi raccolti ne *Les mots de la terre*, si vuole in questa sede sottolineare le molteplici prospettive di analisi dello spazio nell'opera letteraria, attraverso una lettura di un volume che «s'interroge sur les modes de représentation de l'espace, par le moyen de l'écriture littéraire». La focalizzazione sullo strumento letterario e linguistico come mezzo di espressione dello spazio riflette la scelta di Emina di suddividere l'opera in sezioni dai titoli presi in prestito alla semantica geografica: *Les noms et les signes*, *Paysages*, *Lieux*, *Territoires* e *Les frontières de l'esprit*. Attraverso le tappe segnate dalle diverse sezioni della raccolta, siamo in grado di seguire l'evoluzione del lessico geografico, da paesaggio a luogo a territorio, in base alla relazione che il testo letterario può instaurare con lo spazio, ora familiare, ora comunitario, o addirittura sentimentale¹⁶³.

¹⁶¹ *Ibidem*, pp. 14-15. In merito alla complessa teoria di Genette sul linguaggio spaziale si veda il paragrafo precedente, pp. 102-108.

¹⁶² *Ibidem*, p. 15.

¹⁶³ Ad esempio, *Les noms et les signes* si focalizza su testi che hanno in comune «l'attention et la sensibilité à l'égard de la solidarité entre l'élément linguistique et l'espace»; *Paysages* mette l'accento sull'aspetto ideologico del termine "paesaggio" inteso in senso universale, in quanto «Peu importe la localisation de ce paysage; soit-il africain, maghrébin, nord-américain ou européen, il "sous-entend un contenu esthétique-sentimental" dont la littérature est l'artisan et le

Il profondo legame tra l'individuo, la società e il territorio d'appartenenza è innato e naturale, tanto che solo eventi forti e traumatici, come la colonizzazione, l'esilio, dunque l'usurpazione della propria terra, la violazione del luogo d'origine, connotano negativamente la relazione dell'uomo allo spazio con sentimenti quali l'abbandono, la sofferenza, la privazione, traumi rielaborati poi nella trasposizione letteraria: «l'éloignement et l'exil ont été et sont encore des situations qui stimulaient et stimulent la créativité dans le domaine des littératures francophones». La violenza dell'atto colonizzatore ha completamente sconvolto le modalità di relazione degli individui e delle società alla propria realtà geografica, al punto che «L'organisation de l'espace ne leur appartenait plus»; del resto, lo spaesamento, fisico e mentale, causato al soggetto colonizzato non sparirà con l'ultimo colonizzatore, in quanto «les expériences vécues ont modifié les relations société / territoire du départ»¹⁶⁴.

Emina riprende come chiave di lettura del «message géographique» inscritto nel linguaggio letterario le quattro categorie fondamentali che Douglas J. Porteous definisce nel 1985 per decifrare il rapporto dell'uomo con lo spazio¹⁶⁵, basate sull'intensità del senso di appartenenza ad un territorio che declina i

témoin» ; *Lieux* indaga invece le modalità di espressione del “*contenu familier*” dello spazio, dato che i luoghi, «les endroits les plus importants de l'existence humaine, selon les géographes, sont pétris d'expériences et de signifiés». E ancora, *Territoires* esplora la relazione del testo letterario con “le contenu communautaire” racchiuso dal territorio stesso, in quanto la letteratura sa farsi custode di quanto esperito dall'uomo sul territorio, «comme une sorte de mémoire historique de la territorialité d'un peuple. [...] elle témoigne des racines culturelles et des connexions profondes qui lient une société à son territoire» ; infine, in *Les frontières de l'esprit* si vuole mostrare fino a che punto lo spirito letterario testimonia la propria *spatialisation*, in quanto, come insegna la geografia umana, l'identificazione della società col territorio deriva da un processo di fissazione culturale di valori «par lequel l'homme procède à la construction linguistique du monde». *Ibidem*, pp. 15-17.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 18.

¹⁶⁵ D. J. PORTEOUS, “Literature and Humanistic Geography”, in *Area*, vol. 17, 1985, pp. 117-122. Si tratta delle quattro categorie di *home-insider*, *home-outsider*, *away-outsider* e *away-insider*, così riassunte da Emina: «La première définit le sentiment de *topophilie* et d'appartenance intime procédant de la parfaite identité sémiologique entre sa propre culture et son propre territoire. La deuxième exprime la *topophobie*, le désir d'évasion, le sentiment de peur, d'enfermement. La troisième nous plonge dans le sillon du déracinement, de l'étrangeté, de l'aliénation, de la non-appartenance à un territoire. La dernière implique la liberté ; la conscience joyeuse des horizons les plus étendus ; le désir de voyager, de voir et de connaître des lieux nouveaux ; le sentiment d'appartenir à l'immensité des espaces et non à un territoire déterminé». A. EMINA, *op. cit.*, p. 19.

diversi sentimenti di *topophilie*, *topophobie*, *déracinement*, *liberté*..., definizioni in grado di arricchire secondo la nostra autrice il bagaglio metodologico del critico letterario, «à la découverte des *Terrae Incognitae* qui se cachent dans les langages littéraires».

Se è vero dunque che la letteratura «embrasse les valeurs de l'espace», in realtà è la rappresentazione letteraria dello spazio ad influenzare la cultura, e la letteratura stessa, è lo spazio immaginato, proiettato, elaborato dall'artista a trasfigurare e a ricreare il reale, «ce ne sont pas les lieux, les paysages ou les territoires qui définissent la culture, voire la littérature, mais au contraire, c'est l'espace géographique qui naît de la projection du système socioculturel sur le système écologique». Da qui il potere dell'arte e dell'immaginario nel dire l'indicibile, nell'arrivare là dove la realtà non può, costretta nei suoi limiti, la forza del possibile che «pénètre le champ du réel et le transforme à sa guise». In questa metamorfosi dello spazio, nella trasfigurazione del reale, la geografia invade l'arte e viceversa, gli intellettuali diventano cartografi, «les artistes, les écrivains, les poètes, tracent les cartes, définissent les contours de l'infini, prononcent les mots de ce qui était indicible»¹⁶⁶.

Moderni esploratori di *Terrae Incognitae* letterarie, di luoghi ancora da mappare e mappe ancora da tracciare, gli artisti si fanno interpreti di una nuova realtà geografica e mentale, «Ils devancent leurs communautés (et les communautés de leurs lecteurs), ils les entraînent à modeler la réalité brute de l'espace», portavoce di un'inedita poetica dello spazio «pour qu'il devienne le *mi-lieu* où leur vie matérielle et spirituelle peut éclore.»¹⁶⁷.

Tra i numerosi articoli del volume che s'interrogano sulla scrittura dello spazio ne abbiamo scelto due di particolare interesse per la nostra riflessione, il primo è il contributo di Fabio Lando dal titolo "L'homme et le lieu: les traces d'une complicité", il secondo lo studio di Régis Antoine "État des lieux, géographie des signes", entrambi all'interno della sezione *Les noms et les*

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 19.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

*signes*¹⁶⁸. Partiamo dall'articolo di Lando, il quale riflette sul rapporto di "complicità" esistente tra l'uomo e il suo luogo, e ne indaga le tracce manifeste attraverso lo strumento letterario, cartina di tornasole delle dinamiche che interessano la conoscenza dell'individuo in relazione allo spazio abitato¹⁶⁹.

Lo studioso registra la portata rivoluzionaria della teoria di due geografi, John K. Wright ed Éric Dardel¹⁷⁰, i quali hanno messo l'accento sul rapporto motivazionale tra gli individui e gli oggetti del mondo esteriore, legati da una relazione molto più complessa secondo la quale gli oggetti non sono solo considerati nella loro materialità, «mais ils acquièrent du sens et un but lorsqu'ils sont reconduits à la sphère phénoménologique d'un *moi* connaissant»¹⁷¹. Ricondurre il processo conoscitivo dello spazio alla sfera fenomenologica di un io pensante è alla base della nuova disciplina che sarà chiamata appunto geografia umana¹⁷², la quale, partendo dalla consapevolezza di un legame culturale che unisce in maniera profonda l'uomo e i luoghi, la comunità e il territorio, la società e il paesaggio, focalizza l'attenzione sui soggetti «en tant qu'entités capables de se projeter sur l'espace et de revêtir ce dernier de symboles et de valeurs humaines qui le transforment en lieu (paysage ou territoire)»¹⁷³.

A questo punto è interessante chiedersi quale sia il ruolo della letteratura e dello scrittore nel processo di conoscenza del mondo e dei suoi attanti, quesito fondamentale che caratterizza tutta la nostra ricerca. Se la nascita della geografia

¹⁶⁸ F. LANDO, "L'homme et le lieu : les traces d'une complicité" ; R. ANTOINE, "État des lieux, géographie des signes", in A. EMINA, *op. cit.*, pp. 23-34 e pp. 35-46.

¹⁶⁹ «L'instrument littéraire est actuellement reconnu comme «une aire d'investigation d'une très grande qualité», «a valuable storehouse» ou encore un très bon «diagnostic index» d'où tirer des renseignements importants sur le contexte territorial des communautés sociales». *Ibidem*, p. 23.

¹⁷⁰ J. K. WRIGHT, "Terrae Incognitae : the Place of Imagination in Geography", in *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 37, 1947; É. DARDEL, *L'homme et la terre : nature de la réalité géographique*, Paris, P.U.F., 1952.

¹⁷¹ F. LANDO, *op. cit.*, p. 24.

¹⁷² La nuova branca della geografia umana nasce dalla «nécessité de rapprocher la géographie des disciplines humanistes, en réduisant la fracture séculaire entre objectivité et subjectivité, et en récupérant une dimension plus humaine de la géographie». *Ibidem*, p. 26.

¹⁷³ *Ibidem*, pp. 25-26. Si tratta di un processo che Lando definisce «un jeu biunivoque d'interactions» tra i luoghi (paesaggi o territori) e gli attori territoriali, caratterizzato da uno scambio e un arricchimento reciproco di valori e significati tra uomo e spazio.

umana inaugura «la consacration de l'écrivain au rôle d'habile intermédiaire, capable de déchiffrer les complexes symbologies humaines congénitales au lieu (paysage ou territoire)», allora questo luogo, che possiamo paragonare metaforicamente ad un testo, diventa «une masse enchevêtrée de «subject and object, and of personal and social»¹⁷⁴ » che aspetta solo di essere interpretato e decifrato. Da qui l'importanza della rappresentazione di questo luogo in letteratura, sotto forma di “spazio testuale”, e la necessità di considerare la descrizione della relazione uomo-luogo, non solo come una semplice riproduzione della realtà, bensì come «une construction logico-conceptuelle» che porti alla luce le dinamiche più o meno evidenti, che spesso passano inosservate, rese invisibili dagli automatismi percettivi dettati dalla quotidianità del reale.

Il potere dell'arte dunque, e i risultati dell'esperienza artistica, possono essere utilizzati «a livello scientifico», come «une source inépuisable des données concrètes et vécues de l'expérience humaine sur le territoire»¹⁷⁵: questo l'obiettivo della geografia umana che vuole conciliare, e mettere al servizio della conoscenza, le potenzialità di una materia scientifica come la geografia, basata su metodi razionali strettamente legati all'esperienza fenomenologica, con le discipline umanistiche, la letteratura *in primis*, il cui approccio conoscitivo si fonda sulle possibili interpretazioni del mondo esperito elaborate dal soggetto.

Lando continua la sua riflessione soffermandosi sull'evoluzione che i termini «luogo, territorio e paesaggio» hanno subito nel tempo, attraverso le diverse accezioni prese in prestito dalle discipline più disparate, nel tentativo di declinare «l'expression fondamentale de notre implication dans le monde. Lieu, territoire et paysage sont le lien avec *notre monde*, représentent les bases de *notre enracinement*». In breve, *Lieu*, il luogo, è un termine di uso corrente legato alla sfera del quotidiano, «représente tout ce qui nous entoure : le milieu où chacun

¹⁷⁴ D. COSGROVE, *Social Formation and Symbolic Landscape*, London, Croom Helm, 1984, p. 14.

¹⁷⁵ F. LANDO, *op. cit.*, pp. 26-27.

de nous vit sa propre *vie quotidienne*. [...] C'est un élément essentiel de la structuration de l'espace de notre quotidien»¹⁷⁶;

Territoire, il territorio, termine ricorrente nelle scienze sociali, soprattutto in ambito francese, viene spesso sostituito con *espace géographique*, spazio geografico, ed è il risultato di «une initiative humaine finalisée» nell'ambiente circostante «en transformant le milieu sur lequel elle opère dans son propre territoire, dans son propre espace géographique»¹⁷⁷; infine, *Paysage*, il paesaggio, di gran lunga il termine più frequente e allo stesso tempo il più ambiguo, in relazione alla dimensione simbolica che spesso il paesaggio evoca e che gli dona una «connotation artistique précise».

Il paesaggio, i paesaggi, naturali ma soprattutto artistici, non sono più un puro oggetto estetico ma rappresentano «l'insertion dans le monde de l'homme, de la société, avec ses actions et ses pensées» e lo sguardo dell'uomo o dell'artista è sempre guidato dal significato e dai valori che ad essi sono attribuiti dal *moi connaissant*¹⁷⁸. A ciascuno di questi termini Lando associa poi una tipologia di *contenu*, “familiare” per il luogo, “comunitario” per il territorio ed “estetico-sentimentale” per il paesaggio, in base all'intensità e alla specificità del legame tra uomo e spazio¹⁷⁹.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 27, (entrambe le citazioni).

¹⁷⁷ Secondo la definizione di Claude Raffestin, «l'homme est un animal sémiologique dont la capacité de produire et de reproduire son propre territoire est conditionnée par les langages, les systèmes de signes et de codes qui précisent et rendent opérationnels les projets d'une société». C. RAFFESTIN, “Punti di riferimento per una teoria della territorialità umana”, in C. COPETA, (a cura di), *Esistere ed abitare. Prospettive umanistiche nella geografia francofona*, Milano, Angeli, 1986, pp. 75-89; di conseguenza, la territorialità «(c'est-à-dire l'ensemble des pratiques qui, partant d'un milieu naturel, permettent la construction d'un territoire)», non è altro che l'espressione di un'ideologia. F. LANDO, *op. cit.*, p. 28.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 29. Cfr. con la teoria sullo sguardo estetico elaborata da Isabella Pezzini attraverso le nozioni di *prensione* e *vista soggettivante*, già trattate nel paragrafo precedente, pp. 126-128.

¹⁷⁹ «Le lieu dévoile donc un *contenu familial*, il concerne un espace limité et il exprime les liens solides existant entre un petit groupe, fortement lié, et le milieu quotidien normal et tranquille du vécu ; le territoire réfléchit un *contenu communautaire*, il concerne un espace plus vaste et représente les liens avec le milieu d'une communauté – tribu, ethnie ou état – ayant une organisation économique, sociale ou culturelle précise ; le paysage sous-entend un *contenu esthétique-sentimental*, il a peut-être moins de liens dimensionnels, mais il est lié à des éléments sociaux et naturels très forts et bien évidents». F. LANDO, *op.cit.*, p. 30. Cfr. con nota n. 163 a p.146 del presente paragrafo.

La parte conclusiva dell'articolo si concentra sull'importanza delle opere letterarie come strumento di conoscenza ed interpretazione della relazione dell'uomo con lo spazio, essendo «témoignages des racines culturelles et des liens profonds qui unissent une société à tel lieu, territoire, ou paysage», e della capacità dell'artista di decifrare e comprendere l'interazione dell'uomo con il mondo esterno, il suo profondo *enracinement* nello spazio, grazie a «L'imagination de l'artiste, sa sensibilité face à certaines attitudes, valeurs et perceptions humaines, sa capacité de filtrer l'essence de nos rapports avec l'extérieur, de capturer notre expérience territoriale»¹⁸⁰. Il più grande merito del mezzo letterario è dunque la capacità di «reconstitution of experience»¹⁸¹, poiché la letteratura non restituisce solo simboli, descrizioni, immagini dello spazio, ma essendo uno dei sistemi primari di «*modélisation du réel*»¹⁸², rappresenta una modalità di articolazione dell'esperienza umana.

Il vantaggio della letteratura rispetto ai metodi scientifici, allo strumento geografico ad esempio, risiede nella soggettività e nell'interiorità delle evocazioni spaziali letterarie rispetto alla freddezza e all'impersonalità della descrizione scientifica, che permettono di raggiungere un «niveau de pénétration plus profond» e di esplorare «cet énorme monde de connaissance qui se place au-delà de l'objectivité, de découvrir les *Terrae Incognitae* de l'esprit et de l'imagination.»¹⁸³ Soggettività vs oggettività, immaginazione vs realismo, evocazione vs descrizione..., queste alcune delle dicotomie che animano le opposte modalità di conoscenza della geografia e della letteratura, che si esplicitano anche in un diverso uso del linguaggio spaziale, «les mots de la terre» chiamati a dire l'indicibile.

Ultimo punto focale dell'indagine di Lando resta, infatti, il testo letterario, una sorta di «message territorial» veicolato proprio dal linguaggio e dalla sua capacità di fissare significati iscritti nei luoghi, nei territori, nei paesaggi, e che

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 31.

¹⁸¹ C.D.C. POCKOCK, "Geography and Literature", in *Progress in Human Geography*, vol. 12, 1988, pp. 87-102.

¹⁸² A. EMINA, *op. cit.*, p. 32.

¹⁸³ *Ibidem*, pp. 32-33.

l'artista deve analizzare ed interpretare: «l'élément à évaluer et à interpréter géographiquement est la signification qui, par ces messages et ces langages, est assignée à un de ces termes.». All'interno della complessità dei sistemi simbolici legati alla relazione uomo/spazio, il testo diventa un elemento fondamentale nella conoscenza dello spazio da parte del soggetto, in quanto i valori, i significati, associati nel testo alle immagini e alle raffigurazioni spaziali, se condivisi dal lettore, «commenceront à influencer les réactions et les évaluations par rapport aux paysages, lieux ou milieux; par conséquent, ces derniers acquerront les traits des éléments pensés»¹⁸⁴.

Una volta trasformato lo spazio rielaborato in letteratura in un elemento di condivisione tra il creatore e il fruitore del testo letterario, lo stesso autore potrà modificare gli oggetti naturali e l'ambiente descritto, sempre dal punto di vista culturale, «leur attribuant une signification et les recréant comme des symboles de son sentir, il y réfléchit ses intentions, ses croyances, ses valeurs et ses idées, en donnant une dimension culturelle au lieu, au territoire, au paysage.»¹⁸⁵. Così il rapporto scrittore/ambiente, declinato dal testo letterario, traspone sulla pagina del romanzo il parallelo e complesso rapporto uomo/ambiente, indagando alla luce delle infinite potenzialità offerte dallo spazio testuale, nel campo del possibile, al di là dell'oggettività del reale, quelle tracce della complicità tra uomo e luogo.

Quest'ultima riflessione di Lando sulle modalità di analisi ed interpretazione del testo letterario e dello spazio testuale, in grado di rivelare le dinamiche relazionali tra l'individuo e la coordinata spaziale come strumento di indagine della realtà, può offrire interessanti spunti di analisi al nostro tentativo di decifrare lo spazio antillano, alla luce delle produzioni letterarie che hanno fatto proprio della coordinata spaziale un elemento costitutivo dell'opera e non un semplice accessorio narrativo.

Mentre il lavoro di Lando ha contribuito ad una panoramica generale sulla rappresentazione dello spazio in letteratura e sui procedimenti messi in atto dalla

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 33.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

geografia umana, applicabili a qualsiasi testo letterario, lo studio di Antoine che stiamo per analizzare si focalizza invece sul discorso caraibico, restringendo l'indagine al trattamento dello spazio nelle opere degli scrittori antillani. Il titolo "État des lieux, géographie des signes"¹⁸⁶ la dice lunga sulle modalità che lo strumento letterario attua, attraverso il testo romanzesco, nel tentativo di delineare i tratti di una geografia specificamente antillana, declinata e interpretata dalle correnti letterarie e dagli artisti che le hanno elaborate, seguendo un'evoluzione della geografia che Antoine passa così in rassegna : si tratta di una geografia *contournée* o *interprétée*, o ancora *impatiente* o *désirante*, o addirittura *provisoirement déficitaire* ?¹⁸⁷

Vale la pena ripercorrere l'itinerario proposto da uno dei maggiori esperti di letteratura dei Caraibi, alla scoperta delle molteplici raffigurazioni nella produzione antillana dello spazio e delle sue componenti, di certo influenzate dai rapporti che il soggetto antillano, in questo caso l'artista, lo scrittore portavoce della situazione del colonizzato, ha instaurato con il *milieu* in cui vive ed opera. Nella prima sezione del contributo, lo studioso fa un breve excursus storico-letterario della rappresentazione dello spazio nelle opere antillane¹⁸⁸, laddove neanche la «souveraineté territoriale» evocata dal movimento dell'antillanità negli anni Sessanta, quando si pensava che gli scrittori finalmente «maîtres de l'espace insulaire» avrebbero portato una maggiore attenzione all'oggetto geografico, riuscì a contrastare l'inevitabile «symbolisation du paysage», a dispetto del paesaggio stesso, e la conseguente «instrumentalisation du décor, en vue de sa réappropriation sociale et politique»¹⁸⁹.

¹⁸⁶ R. ANTOINE, *op. cit.*

¹⁸⁷ Sono questi gli epiteti attribuiti da Antoine alla geografia antillana nel corso dell'articolo, ripresi poi nei titoli dei diversi paragrafi.

¹⁸⁸ A partire dalla «géografille paradisiaque centrée sur la *doudou*» con la quale alcuni scrittori hanno camuffato le isole, passando per l'iniziale «fonds folklorique» e i tentativi di denominazione dei *lieux-dits*, spesso sfociati in un'immediatezza prosaica, fino ad arrivare alla tradizione regionalista che, pur con l'intenzionalità di «saisir la beauté et l'originalité de tel ou tel décor, inévitablement accompagnées de leur retentissement sur l'affectivité de l'écrivain», una volta di fronte alla natura antillana «se contenta de la figurer». *Ibidem*, pp. 35-36.

¹⁸⁹ *Ibidem*, pp. 36-37. «*Péyi en mwen*» (mon pays) fut un désir, et une tension d'écriture : questa citazione riassume bene le priorità politiche e sociali che investivano la dimensione

Infatti, Antoine insiste sulla costante di intenzionalità alla base dell'opera antillana, le cui descrizioni spaziali non erano mai fine a se stesse ma sempre allusioni a qualcos'altro di più profondo della semplice descrizione estetica: «Plus généralement, au moment où ils présentaient des sites, auteurs et écrivains avaient quelque chose d'autre à dire, qui concernait plus directement la condition de la personne humaine [...] et cela, que leurs préoccupations fussent collectives, ou individualisées»¹⁹⁰.

Antoine riflette sulla metamorfosiche la geografia subisce nelle opere degli scrittori come Daniel Maximin, attraverso l'utilizzo di numerose metafore «empruntées telles celles à la nature». La dicotomia oggettività scientifica vs soggettività letteraria ritorna qui con forza, infatti, non solo «la poétisation très réelle de Maximin reste toute subjective, même aux niveaux premier de la perception», ma in generale «le travail d'écriture sur le paysage est [...] chez les uns et les autres et chacun à sa manière, dés-objectivité»¹⁹¹.

Se la geografia che emerge da queste premesse ha i “contorni” leggermente sfuocati, il trattamento della materia geografica e spaziale messo in atto da scrittori come Simone Schwarz-Bart, Édouard Glissant, René Ménil, Patrick Chamoiseau e Raphaël Confiant, rivela invece un'interpretazione consapevole del rapporto uomo-spazio. La «leçon de la nature» è eloquente, ad esempio, in Schwarz-Bart, secondo Antoine «la romancière la plus habitée du sentiment très fort des paysages»¹⁹², per via della stretta relazione che i suoi personaggi intrecciano con l'ambiente circostante. Scrittori come Ménil, Chamoiseau e Confiant si dedicano alla scrittura di un testo poetico che sappia farsi interprete della mutazione dello spazio dovuta alle vicende storico-politiche che hanno interessato le isole ex-colonizzate : che sia la *savane*, divenuta poi la *Savane*, l'En-ville o ancora la «mangrove urbaine», lo spazio, i luoghi antillani descritti in letteratura rispondono ad una stessa intenzionalità condivisa dagli scrittori, i quali

spaziale antillana in quegli anni, ostacolando così una relazione della società col territorio scevra da finalità e ideologie.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 37.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 38.

¹⁹² *Ibidem*, pp. 38-39.

«dans leur quasi-totalité [...] ne sont pas au rendez-vous de la gratuité, ni d'une approche physiquement ou chimiquement *pure* des éléments naturels»¹⁹³.

Antoine dedica ampio spazio allo scrittore «maître des paysages», Édouard Glissant, il cui merito è stata la capacità di conciliare il trattamento letterario dei paesaggi con una teoria antropologica e politica. «L'imaginaire élémentiel» all'opera nella produzione glissantiana, ricca di «métaphores végétales de la sauvegarde d'un paysage qui «dégénère»», caratterizza lo spazio antillano e nello specifico martinicano, che chiede di essere vissuto, esperito dal soggetto e quindi interpretato e decifrato nei suoi significati più reconditi, «passionnément vivre le paysage, le dégager de l'indistinct, le fouiller, l'allumer parmi nous. Savoir ce qu'en nous il signifie». Numerose sono le citazioni glissantiane che arricchiscono l'articolo di Antoine, con il quale condividiamo l'instancabile volontà di commentare la geografia letteraria «d'un auteur qui publie *Boises* (bien proche de boisage, ou bois-refuge) aux éditions Acoma (arbre des Antilles)»¹⁹⁴, geografia che è indissolubilmente legata alla coordinata temporale, alla ricerca identitaria e all'espressione poetica.

L'ultima parte dell'articolo¹⁹⁵ si apre con un quesito sulla possibilità che la geografia antillana possa essere *provisoirement déficitaire*, vale a dire lacunosa e insufficiente nella conoscenza della relazione dell'uomo allo spazio operata dallo strumento letterario. Antoine risponde alla domanda ponendo un ulteriore interrogativo, che è quello del geografo Yves Lacoste nella rivista geografica *Hérodote*: «À quoi sert le paysage ?»: definire dunque il ruolo e la funzionalità del paesaggio nel contesto antillano, laddove parlare di spazio equivale spesso ad una «démarche identitaire à partir du contact plus ou moins direct avec un

¹⁹³ *Ibidem*, p. 40.

¹⁹⁴ *Ibidem*, pp. 40-41, (per le citazioni di Glissant contenute nell'opera di Antoine).

¹⁹⁵ Riassumiamo brevemente le altre due definizioni di geografia come “impaziente e desiderosa”, entrambe accomunate dalla figura di Aimé Césaire che Antoine evoca in merito al fenomeno dell'insularità, e al paradosso spaziale tra *encerclement* e *vision archipélique* che corrisponde anche e soprattutto ad un pensiero geo-politico di condivisione tra le isole dei Caraibi, oltre che alla riflessione sul «topos martiniquais» e sulla «géographie du désir», che nell'ottica cesairiana risulta modificata dall'esplorazione: «Césaire pour sa part ne s'en tenait pas à la triade métonymique traditionnellement puisée dans la géo-morphologie et la botanique antillaise : mer, volcan, houle obsédante des cannes. Il transmutait la géographie à mesure qu'il explorait». *Ibidem*, p. 42.

environnement insulaire tropical dés-objectivité à des degrés variables». Una volta testimoniata lungo tutto l'articolo «l'absence d'un *De rerum natura* antillais ou haïtien, l'absence aussi d'une poésie concrète de la matière géographique»¹⁹⁶, la questione che resta ancora aperta è quella del linguaggio spaziale, “les mots de la terre” da utilizzare per dire lo spazio, e che Antoine pone in termini corali :

En sommes-nous au moment où un nouveau langage de l'être géographique des îles caraïbes francophones puisse envisager [...] Ou l'attention suprême portée au caillou, à la motte, à la feuille, aux brumes, à la lumière, à la lave, se dirait-elle mieux dans les replis et les fonds secrets d'un langage créole pourtant sur le déclin ?¹⁹⁷

Se è vero che gli articoli raccolti nel volume da Emina si focalizzano principalmente sulle modalità linguistiche del trattamento della coordinata spaziale in letteratura, attraverso un'esplorazione del linguaggio, o meglio dei linguaggi, da utilizzare per dire e scrivere lo spazio antillano, tuttavia le problematiche emerse e gli spunti di riflessione offerti sembrano andare nella stessa direzione degli studi di Bessière e Moura, in quanto l'indagine condotta dalla studiosa parte sempre dalla (ri)conoscenza della specificità e dell'interdipendenza reale-finzione del contesto antillano.

Il rapporto tra geografia e letteratura, nonché la dicotomia oggettività vs soggettività degli strumenti di ricerca delle due rispettive discipline alla base della raccolta, possono essere letti alla luce delle considerazioni di Bessière e Moura come un tentativo di avvicinare le ricerche del geografo e del letterato, nell'obiettivo comune di analizzare uno spazio, come quello antillano, che sembra trovare una definizione proprio nella sua specifica condizione di ambiguità, tra spazio reale, geografico, e spazio fittizio, così come lo racconta la letteratura.

Un valido esempio di trattamento dello spazio antillano in letteratura, che fa della specificità e dei “giochi d'interdipendenza” tra realtà e finzione letteraria la sua essenza, lo troviamo in Daniel Maximin, scrittore e teorico tra i più

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 44, (per le citazioni del paragrafo).

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 45.

innovativi del panorama caraibico, il cui recente saggio, *Les fruits du cyclone. Une géopoétique de la Caraïbe*¹⁹⁸, offre interessanti contributi alla nostra ricerca. Il titolo scelto da Maximin annuncia l'originalità del suo lavoro: si tratta di una personalissima *géopoétique* della terra natale, i Caraibi, dove geografia e poetica diventano strumenti per la conoscenza di una realtà che si fonda su un rapporto complesso dell'uomo con la natura, la quale distrugge e dà vita allo stesso tempo, come la metafora "i frutti del ciclone" suggerisce¹⁹⁹.

E questa è solo la prima di una lunga serie di metafore, immagini, personificazioni, analogie, stimolanti nella loro originalità, che l'autore si diverte a creare allo scopo di offrire una rappresentazione dell'arcipelago caraibico, a metà strada tra immaginario e realtà²⁰⁰: «Ma Caraïbe est telle» è l'incipit del libro, che testimonia uno sguardo allo stesso tempo soggettivo e distaccato, interno ed esterno, proprio all'artista antillano. Non potendo qui fornire un'analisi approfondita dell'opera, sembra interessante tuttavia, ai fini della nostra ricerca, soffermarci sulle modalità di riproduzione dello spazio messe in atto da Maximin, attraverso un breve esame delle sue immagini più esplicative.

Prima fra tutte *l'île roseau*, uno dei simboli, positivo e negativo allo stesso tempo, dell'identità antillana nonché emblema della resistenza di un popolo alla schiavitù «Ma Caraïbe est telle: un archipel d'îles-roseaux nées de la résistance aux chaînes»²⁰¹. Continuando l'analogia, che si presta a molteplici

¹⁹⁸ D. MAXIMIN, *Les fruits du cyclone. Une géopoétique de la Caraïbe*, cit. L'opera racconta principalmente la Guadalupa, terra natale di Maximin, ma in realtà si tratta di una descrizione corale dell'intero arcipelago caraibico.

¹⁹⁹ Anche la scelta dei titoli dei diversi capitoli riprende il discorso sulla rappresentazione dello spazio caraibico, dato che il campo semantico cui Maximin attinge è sempre quello geobotanico: *roseaux, continents, diamant, île aux trésors...*, in breve la natura caraibica informa non solo il contenuto ma anche la forma del discorso.

²⁰⁰ Cfr. con la riflessione di Bessière sulla figurazione e l'allegoria del reale nelle letterature francofone, si vedano le note n. 144 e n. 145 a p. 141 del presente paragrafo.

²⁰¹ Così continua la descrizione della nascita del popolo antillano dalle ceneri della colonizzazione: «brûlant les racines absentes en un feu sans foyer posé fier sur trois roches pour bricoler une humanité neuve et se forger des cœurs aux quatre sangs dispersés: l'Europe [...] l'Afrique [...] l'Asie [...] l'Amérique [...] : quatre continents pour édifier une île»; da notare, inoltre, il suggestivo titolo che Maximin sceglie per la prima sezione, «Les chaînes et les roseaux: quatre continents pour édifier une île». *Ibidem*, p. 13.

interpretazioni²⁰², Maximin attribuisce anche ai popoli delle isole colonizzate la resistenza e la forza del *roseau*, «à partir de tout ce que je vois, j'écoute, je lis, je danse, l'image qui me semble convenir à propos des îles de la Caraïbe est celle des peuples-roseaux, échappées des chênaies, des déserts, des savanes et des jungles originelles des quatre continents», poiché dopo il ciclone del colonizzatore essi sono stati in grado di rinascere, anche in mancanza di radici e di una terra in cui piantarle, perché «L'identité, ce ne sont pas les racines qui l'expriment. Car l'identité, c'est un fruit. Et les humaines ne sont pas des arbres : ils savent renaître après les déracinements, édifier après les arrachements, féconder l'île déserte après les naufrages»²⁰³.

Il rapporto delle isole caraibiche, e del suo popolo, con lo spazio è sempre denotato nell'ottica di Maximin dall'assenza, dal vuoto, dalla privazione, della terra, del luogo, del paesaggio, insieme ad una perenne situazione di precarietà e di instabilità, dettata dalle implacabili leggi della natura e della geografia caraibica²⁰⁴. Svanisce così l'immagine dei Caraibi come paradiso naturale, proiezione esotica della visione occidentale, «Trop souvent la Caraïbe est considérée comme un paradis de nature, une géographie de rêve au milieu d'une humanité de seconde classe», contro la quale Maximin oppone la più realistica

²⁰² L'immagine del *roseau* si adatta bene anche all'allegoria letteraria, come testimonia la citazione in apertura al volume di Hélène Cixous che recita «*Tu m'as donné un roseau, c'est-à-dire un stylo*», dove la relazione geografia-letteratura si esplica nel paragone tra un elemento primario della botanica antillana e la penna dello scrittore, entrambi strumenti di conoscenza dell'identità di un popolo : «Poètes, conteurs, danseurs et musiciens ont ainsi déraciné les consciences hors des raques et des mangroves, découvrant les nations bien cachées derrière les paysages». *Ibidem*, p. 14.

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ «Antilles, ailes amerries : c'est là que je suis né»; «Fragile Caraïbe, sans l'espace des continents, sans le temps de composer avec un passé décomposé»; «Sans l'espace d'une géologie sûre, ni le temps des généalogies». *Ibidem*, pp. 13-14. Le immagini evocate dalla realtà antillana sono quasi sempre caratterizzate da una grande sofferenza, al punto che lo spazio isolano sembra acquisire connotazioni antropomorfe : «Îles pliées sous les ouragans, noyées sous les raz-de-marée, fracturées par les séismes, grillées vives par les volcans. Avec une histoire qui s'est acharnée à imiter en tout point ces quatre cataclysmes de la géographie, sans même la rémission et les refuges que sait offrir l'archipel caraïbe avec sa nature si généreuse aussi en sources et en rayons, en brises et en floraisons». *Ibidem*, p. 14.

descrizione di Césaire : «Ce n'est pas un paysage, c'est un pays, ce n'est pas une population, c'est un peuple !»²⁰⁵.

La seconda immagine ricorrente nell'opera di Maximin, legata questa volta alla fauna antillana, è quella del colibrì, «si la Caraïbe était un animal, pour moi à l'évidence elle serait le colibri», metafora della complessità identitaria che caratterizza le culture e le società caraibiche e della loro grande capacità di sopravvivenza. Ritroviamo di nuovo la fragilità e la precarietà come tratti distintivi dell'isola caraibica, uniti questa volta ad un grande desiderio di potenza, tipico della natura umana, «avec le colibri pour emblème, la Caraïbe s'invente une forme humaine, et manifeste au grand ciel l'exigence de puissance et de fragilité mêlées de son *habeas corpus*»²⁰⁶. Grazie alle sue doti di leggerezza e rapidità, alle piccole dimensioni che lo rendono quasi invisibile, e soprattutto alla sua capacità di costruire un nido con i materiali più disparati, il colibrì, «un bricoleur de nid», rappresenta un vero mistero e una sfida alla natura, e in questo è simile all'isola colonizzata²⁰⁷.

La complessità della metafora colibrì-Caraibi risiede tuttavia in un paradosso fondamentale che accomuna l'uccello all'isola, vale a dire l'invisibilità e il suo utilizzo come strumento di forza : «le paradoxe pathétique du nid du colibri : c'est de son invisibilité surtout qu'il tire sa vraie puissance et sa sécurité. [...] Et, comme lui, la Caraïbe, qui sait son temps et son espace trop mesurés, toujours menacés, pratique l'art du masquage, du détour, du déplacement, du grand jeu de cache-cache de ses rêves, de ses réalités, des ses beautés». Ecco dunque la vera arma segreta del colibrì, che Maximin dichiara essere anche la

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 15. Lo scrittore ricorda che la volontà di investire il reale antillano di una quotidianità e di un'immediatezza che esuli da descrizioni puramente estetizzanti è sempre stata alla base delle modalità di racconto del *conteur antillais*, il quale durante la narrazione orale di una storia in pubblico «nous ramène à l'ici et au maintenant, non pas la cour du roi, mais la cour du village ou celle de l'école, au débouché des rues Cases-Nègres [...] Voilà que le conteur nous dit: N'oubliez pas d'accompagner mon imaginaire avec votre réalité ! [...] «Cric», «crac» : et ici le contexte investit le texte». *Ibidem*, pp. 18-19.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 21, (entrambe le citazioni) ; «l'oiseau-mouche vif, rapide, coloré et moiré, est aussi un symbole de très grande puissance sans poids ni pesanteur, irréductible à la soumission, au besoin jusqu'à la mort». *Ibidem*, p. 20.

²⁰⁷ «Le défi caribéen a été de tenter de bâtir pour l'homme sur l'île désertée d'humanité par l'homme, une île qui tente de *se bâtir* à la fois colibri et nid de colibri». *Ibidem*, pp. 21-22.

chiave di lettura e di interpretazione di una realtà, di una società, di una cultura che fa dell'ombra la sua essenza, «au point qu'elle semble réserver l'expression de son authenticité aux moments où elle est sûre de vivre sans être vue : à savoir *le temps du carnaval [...] et l'espace du marronnage*»²⁰⁸.

Vediamo dunque come il discorso di partenza sullo spazio e sulla sua rappresentazione, attraverso l'uso di analogie e metafore prese in prestito alla geo-botanica o alla fauna, abbia portato inevitabilmente e si direbbe in modo del tutto naturale, a questioni socio-culturali o storico-politiche, come il carnevale e soprattutto il marronnage, che affondano le radici tanto nella relazione dell'uomo al *milieu*, quanto negli espedienti di mascheramento²⁰⁹. In merito al fenomeno storico-politico del marronnage, al quale abbiamo già accennato nell'introduzione al presente lavoro, Maximin si sofferma a riflettere sulle origini della ribellione degli schiavi marrons, per via del suo profondo legame con la relazione uomo-spazio²¹⁰.

Nell'atto di rivolta dello schiavo vi è insito il desiderio di un ritorno alla terra d'origine, l'Africa perduta, «À l'origine, en effet, le marronnage est un mouvement de retour à l'Afrique perdue. Retour symbolique [...] Retour réel [...] Retour socioculturel», dunque si tratta di una relazione complessa e dolorosa con lo spazio, con la terra, con il paesaggio dal quale è stato brutalmente strappato e al quale non farà più ritorno. Infatti, una volta preso atto dell'*impasse*

²⁰⁸ *Ibidem*, pp. 22-23. Da notare l'utilizzo in Maximin della nozione binaria di spazio e tempo, *l'espace-temps*, laddove la festività del Carnevale è identificata con il periodo temporale di riferimento mentre il marronnage è denotato dalla coordinata spaziale, si tratta dello spazio e non del tempo del marronnage.

²⁰⁹ «comme si, aux Antilles, le masque était partout et toujours la condition nécessaire et la seule garantie d'épanouissement de l'identité dans des sociétés qui se sont édifiées dès l'origine sous la surveillance du regard ennemi». *Ibidem*, p. 23. Cfr. con la nozione di invisibilità nella teoria glissantiana, che trova applicazione nel romanzo *Sartorius. Le roman des Batoutos*, Paris, Gallimard, 1999, dove si narra la saga di un intero popolo "invisibile", quello dei Batoutos, che fa di questo segno particolare la sua vera forza.

²¹⁰ «à savoir la fuite dans les lieux sûrs cachés de la nature pour édifier les refuges, la "petite Guinée" inaccessible aux chiens et aux colons». *Ibidem*, p. 23. Maximin insiste nel definire il marronnage «la forme originelle de résistance. [...] En sorte que si le marronnage absolu avait été possible, les sociétés antillaises n'existeraient pas sous leur forme métisse d'aujourd'hui, par refus d'hériter de la bâtardise historique et de la déportation géographique au principe de leur constitution». *Ibidem*, pp. 23-24.

spaziale, fisica e mentale, causata dalla colonizzazione, «une fois le non-retour assumé», resta lo spazio autoctono, la terra d'adozione da negoziare²¹¹.

Nella seconda parte dell'opera dal titolo “Le grand camouflage: de l'injure au diamant”, l'autore ci regala un'interessante descrizione del “nido di colibri umano”, vale a dire *la case créole*, «la case n'est pas un arbre-refuge, elle est comme un nid sur l'arbre, posé et exposé»²¹², impronta umana sull'isola, scandagliata da Maximin in ogni suo angolo secondo una prospettiva architettonica, socio-politica e soprattutto emozionale. L'immagine della *case* richiama ancora una volta l'importanza della natura e dei suoi cataclismi (cicloni, terremoti, eruzioni vulcaniche, maremoti), costanti nella realtà caraibica, così come “le calamità” del colonizzatore alle quali la *case* è esposta²¹³.

I materiali di costruzione della *case* simboleggiano la fragilità, l'instabilità e la precarietà del nido del colibrì e della natura caraibica, tuttavia è il profondo legame dell'abitazione antillana con la foresta a renderla forte e resistente alle intemperie, sebbene non si tratti di un vero *enracinement* nella terra, nel suolo,

²¹¹ *Ibidem*, p. 25, (entrambe le citazioni). Così continua la descrizione del marronnage : «c'est un système dont la géographie humaine est absolument exclusive des structures européennes de la plantation. Il s'agit de reconstruire une “petite Guinée” en Amérique, non pas en conquérant l'espace ennemi de l'habitation, mais en investissant l'espace sauvage de la nature purifié de la présence coloniale, s'il le faut en alliance avec les Amérindiens, légitimes premiers maîtres des lieux». *Ibidem*, p. 24. In chiusura alla prima parte dell'opera, l'autore si spinge ancora più in profondità nella riflessione sul rapporto tra storia e spazio antillano, e arriva a paragonare il marronnage all'eruzione della montagna Pelée, in quanto «Idéal de victoire totale sans nulle négociation de compromis, l'expérience du marronnage [...] s'inscrit dans les mémoires comme l'éruption finale bouleversant les violences vaincues [...] cet idéal se donne à lire dans les formes des révoltes de la nature, avec l'éruption comme modèle *naturel* de la Révolution». *Ibidem*, pp. 25-26.

²¹² *Ibidem*, p. 47. L'importanza della descrizione della *case* in Maximin risiede nell'elemento identitario rappresentato dall'abitazione, al punto che la maggior parte degli scrittori antillani considera la *case* come un personaggio romanzesco, ad esempio lo scrittore della Guadalupa Sonny Rupaire «décrit la personnalité non de la femme, mais de la case créole, tellement ce que dit ici la case personnifiée du poète est à l'image de notre identité». *Ibidem*, p. 46. Cfr. con la nozione di *maison* ne *La poétique de l'espace* di Bachelard, a pp. 95-96 del paragrafo precedente, dove ritroviamo la stessa dimensione intima e umana della casa presente negli scrittori antillani.

²¹³ «Si toute île est une case érigée pour contrer les naufrages, la case antillaise est un îlot qui ressemble à un canot retourné sur la plage [...] Comme un canot à la mer échappé des cales du bateau négrier, puis à l'envers sur la grève tel un abri provisoire contre les malheurs passés et à venir». *Ibidem*, p. 46.

«Posée sur le sol et non pas fichée, déplaçable sur un autre terrain et non pas enracinée *par ses fondations*»²¹⁴.

Maximin si lascia andare ad un'intensa e dettagliata descrizione della *case* antillana, e ci conduce alla scoperta di ogni suo meandro, attraverso lo sguardo del sociologo, dell'architetto, del meteorologo o semplicemente del *paysan* che vive secondo i ritmi della natura. Non potendo in questa sede analizzare le numerose questioni sollevate dall'autore, ci soffermeremo tuttavia su alcuni aspetti che possano fornire nuovi spunti di lettura al nostro lavoro, primo fra tutti la *case* come strumento di appropriazione e rinegoziazione dello spazio nonché *trace* visibile dell'impronta umana nel milieu antillano²¹⁵. Osservando attentamente le parti costitutive della *case*, interne ed esterne, *le jardin créole*, *la cour*, *la galerie*, fino agli elementi di arredamento, *le mobilier*, *le hamac*, *la berceuse* e così via, si ha la percezione che tutto risponda ad un preciso trattamento dello spazio e al mantenimento di un equilibrio costante tra dentro e fuori, tra natura e cultura, nel pieno rispetto degli elementi naturali²¹⁶.

Alcuni esempi dimostrano che lo spazio della *case* non è mai definito, circoscritto, delimitato, ma è uno spazio di compromesso, di transizione, di negoziazione, sempre a metà strada tra due elementi, infatti gli abitanti della *case* non sono ossessionati dal bisogno dello spazio e non sempre tutto va al proprio posto; inoltre, l'interno dell'abitazione non corrisponde all'idea di spazio chiuso,

²¹⁴ *Ibidem*, p. 47. «Les matériaux utilisés marquent son inscription dans l'environnement naturel et cette dimension d'apparente fragilité [...] mais le tout solidement attaché aux puissants poteaux-mitan, en bois très durs et résistants que propose la forêt». *Ibidem*, p. 46.

²¹⁵ Il carattere temporaneo e in continua evoluzione della relazione dell'uomo antillano allo spazio isolano, dunque dell'abitante alla sua *case*, caratterizza la natura e le funzionalità della costruzione antillana, «elle est transportable parce qu'il arrive que ses occupants en soient propriétaires sans pour autant posséder le terrain sur lequel elle est posée», di conseguenza «L'habitant n'est en quelque sorte qu'un locataire de son île. Son foyer, c'est sa maison et l'espace domestique alentour. Figure étrange et paradoxale d'un nomadisme sans désert ni savane ni forêt». *Ibidem*, p. 47. Leggendo la descrizione della *case* di Maximin, è eloquente l'abissale differenza tra la concezione caraibica, o isolana, e quella occidentale di casa, di abitazione; basti pensare al profondo legame che l'uomo occidentale ha instaurato con l'idea di casa, di focolare domestico, culla della propria identità di individuo e segno distintivo di appartenenza alla società, da cui il necessario parallelo tra la casa e le proprie radici, che invece non è basilare nella cultura caraibica.

²¹⁶ «La case est poreuse aux éléments, qu'elle filtre sans brutalité en tentant de les équilibrer : le feu du soleil, la fraîcheur de l'air, la pluie recueillie en eau pour la citerne». *Ibidem*, p. 49.

quindi intimo e familiare, dove poter parlare al riparo da sguardi e orecchi indiscreti, e lo spazio esterno è dedicato agli incontri, allo scambio, al dialogo²¹⁷. L'idea di pesantezza e resistenza unite alla fragilità e alla delicatezza della *case*, che fa sì che « *elle plie, mais ne rompt pas !* » di fronte alla forza devastante della natura, ricorre con una certa ossessione anche negli arredi dell'abitazione²¹⁸, tuttavia tale equilibrio tra forza e fragilità sembra rispondere secondo Maximin ad un principio democratico dettato dalla stessa natura antillana, che non fa distinzioni tra ricchi e poveri, tra colonizzati e colonizzatori: secondo quest'ottica è la natura con i suoi capricci, i cicloni, i terremoti, le eruzioni vulcaniche..., la vera forza colonizzatrice che rende impotenti allo stesso modo la ricca e solida casa coloniale e la capanna dello schiavo²¹⁹. E la capacità di comprendere i segni della natura e rispettare le sue regole è il vero segreto per la sopravvivenza dell'uomo, come l'esempio dello schiavo ribelle in simbiosi con la foresta dimostra: « Dans le désert, la jungle ou l'île, le résistant sait que son salut, face à l'ennemi qui rôde à découvert, dépend de sa capacité à se fondre dans la nature comme un poisson dans l'eau, à s'en concilier les éléments. »²²⁰.

²¹⁷ « Le jardin créole qui jouxte la case, [...] est en quelque sorte l'espace transitionnel entre nature et culture, signe délicat de la protection et de l'enracinement postulés » ; « Le problème n'est pas d'avoir de l'espace, c'est d'avoir de la commodité » ; « Mais il [l'espace] n'est jamais hermétiquement clos, car le bruit et la musique excèdent l'espace intime en sortant par toutes les portes et les persiennes ouvertes » ; « L'étroitesse et le confinement ne sont en rien un obstacle à la convivialité, qui déborde sur la galerie et dans la cour, deux espaces du dialogue et de l'échange offerts au voisinage [...] L'espace familial n'est pas celui du dialogue parce qu'il est réduit, à l'image de l'insularité environnante ». *Ibidem*, pp. 47-49. Inoltre, Maximin ci fa notare l'insolita posizione della cucina antillana che non si trova all'interno della casa bensì all'esterno, nella *cour*: « Dans la case traditionnelle, la cuisine, elle, est dehors, dans la cour. [...] sa position délimite un espace de socialisation familiale et de voisinage [...] La cour entre la cuisine et la case est un espace de socialisation ». *Ibidem*, pp. 49-50.

²¹⁸ Ad esempio, *la berceuse*, basata su un gioco di bilanciamento delle parti e simbolo dell'equilibrio natura/cultura tipico dell'isola, « La berceuse surtout représente un équilibre délicat entre l'assise ferme et le mouvement, que permet le jeu du bercement. [...] Si l'île était un meuble, ce serait donc bien cette berceuse ». *Ibidem*, pp. 51-52.

²¹⁹ « Comme si, à l'origine, l'architecture de la case paysanne et celle des riches maisons coloniales répondaient au même souci d'équilibre entre force et fragilité, la nature tropicale imposant sur ce point à tous les hommes, au-delà de leur condition, de respecter sa puissance autant que sa douceur, ses cataclysmes autant que ses offrandes. Il s'agit bien là d'une véritable géopoétique architecturale, qui impose à tous de respecter l'environnement spécifique ordonné par les quatre éléments, ce qui fait que l'architecture créole dans ses diverses formes est bien une création commune à l'opprimé et à l'opprimeur ». *Ibidem*, p. 53.

²²⁰ *Ibidem*.

Vediamo dunque come attraverso la lettura attenta dello spazio antillano, delle modalità di trattamento e di appropriazione di tale spazio da parte del soggetto antillano e l'interpretazione offerta dalla letteratura, siamo in grado di risalire a questioni fondamentali della cultura e della società antillana, come ad esempio le dinamiche relazionali tra colonizzato e colonizzatore, le cui prime manifestazioni hanno lasciato traccia proprio nello spazio, nel territorio antillano²²¹. Ad esempio, l'abitazione-canna, la residenza del padrone all'interno dello spazio dello schiavo, è un luogo di transizione e di contrasto tra il potere del Bianco e il desiderio di rivolta dello schiavo, ed è proprio nel trattamento dello spazio operato dal colonizzatore, secondo Maximin, che si trova la chiave di lettura dell'affrancamento degli schiavi, e la conseguente appropriazione dello spazio come elemento di negoziazione dell'identità creola²²². La forza del *roseau*, dunque, come esempio offerto dalla natura allo schiavo africano strappato brutalmente alla terra madre, «La force de Vendredi, c'était son enracinement dans son île, et c'est ce choix qui a été celui de l'esclave africain sans espoir de retour sur aucune terre promise à sa libération», e con essa la volontà del colibrì di costruire, anzi ricostruire a partire dalle *bribes* che ha lasciato la colonizzazione europea²²³.

All'indomani dell'abolizione della schiavitù, lo spazio di negoziazione dell'identità creola si estende fino alla *ville*, la città, e nella sua evoluzione lo

²²¹ Se è vero che «L'Europe [...] avait le souci d'importer les signes de sa puissance, l'architecture étant comme partout l'une des manifestations du pouvoir de l'homme visant à contrer les rigueurs du temps et de l'espace», il paradosso della colonizzazione nelle Antille «c'est la pensée du roseau qui fut à l'origine de l'architecture coloniale. [...] L'habitation-roseau, exposée aux révoltes comme aux cataclysmes, rend poreux l'un à l'autre les deux mondes de l'opprimé et de l'opresseur». *Ibidem*, pp. 53-54.

²²² «la possibilité pour l'esclave en révolte d'investir immédiatement le lieu du pouvoir et de la maîtrise qu'est la maison du maître est tellement évidente qu'elle suppose en retour l'exercice absolu de la domination par le maître»; «C'est la puissance de ceux des cases qui a fini par vaincre le pouvoir de ceux des habitations, et arracher ensuite l'héritage culturel d'une architecture créole qui n'a jamais inclus la force dans la topographie, mais qui a toujours offert au contraire l'image de la beauté harmonieuse, de la jouissance, et du mariage possible de l'ombre et du soleil». *Ibidem*, pp. 54-55.

²²³ «Ainsi se sont édifiées les cultures créoles, à partir de tout ce qu'il y avait à portée de main, c'est-à-dire les signes et les matériaux apportés par l'Europe, toute la mémoire d'Afrique secrètement engrangée, plus les offrandes de la nature dans laquelle l'immigré esclave s'était enraciné». *Ibidem*, p. 57.

spazio si carica di significati socio-politici sempre maggiori, in quanto le dinamiche spaziali ricalcano quelle sociali²²⁴. Se il colono si considerava «comme seul maître des lieux, propriétaire de l'île», l'ideologia colonizzatrice pre e post-abolizione vedeva nell'Europa la sola potenza in grado non solo di conquistare il territorio e il popolo antillani, ma di sottomettere la stessa natura caraibica, con la missione di proteggere le isole grazie ad un'architettura solida ed efficace²²⁵.

La sterilità della conquista dello spazio antillano da parte del colonizzatore emerge in tutta la sua violenza se paragonata alla vera conquista del luogo, della terra, dell'isola che lo schiavo africano ha dovuto affrontare una volta arrivato nelle Antille, «Systématiquement coupé de tout, son histoire, son géographie, son cheminement: sans même savoir qu'il était en Amérique», a partire dalla tremenda illusione «d'un voyage *inachevé* une fois débarqué sur la petite île antillaise, qui pouvait lui donner l'impression de seulement “changer de bateau”»²²⁶.

Maximin definisce lo schiavo «un corps silencieux», privato non solo della lingua con cui comunicare, ma anche del dialogo con la natura e con la terra, nell'impossibilità «de communiquer avec les éléments: terre inconnue, mer hostile, soleil indifférent, forêt interdite. Toute solidarité avec le voisin et l'environnement était à inventer totalement, à partir de la solitude première». La non-comunicazione dell'uomo con la terra rappresenta una privazione

²²⁴ «À l'extérieur du monde de la plantation et de l'habitation, en dehors de la nature, il y a aussi l'espace de la ville, le lieu de présence du pouvoir central européen, et du monde artisanal ou commerçant, majoritairement composé de la classe des métis affranchis, les «libres de couleur»»; «Cette distinction entre l'habitation et la ville est allée en s'accroissant tout au long des siècles, la topographie soulignant les relations dialectiques développées entre les deux mondes: celui des colons et celui du gouverneur». *Ibidem*, pp. 57-58.

²²⁵ «L'architecture de l'État a eu pour fonction de démontrer la puissance de l'Europe face aux cataclysmes de la nature, [...] Construire des édifices qui pourraient résister «à toujours», tel était bien le but politique associé à la fin anthropologique: se rendre *maître et possesseur de la nature*». *Ibidem*, pp. 59-60.

²²⁶ *Ibidem*, pp. 63-64.

traumatizzante per lo schiavo africano, e una volta riconquistata, assume un profondo significato individuale e sociale²²⁷.

Un'ultima immagine-chiave del discorso sulla spazialità la troviamo nel terzo capitolo, "L'île aux trésors: quatre éléments pour horizon", sicuramente il più interessante per la nostra ricerca, visto che è la natura la protagonista indiscussa del discorso, come conferma l'incipit : «La nature dans la Caraïbe n'est pas un décor, c'est un personnage central de son histoire.». Elemento focale della realtà isolana, «Dès l'origine, la nature, dans les îles, a bien choisi son camp», la natura diventa nel contesto antillano uno degli attori delle vicende umane, protezione e rifugio durante il marronnage, e in una dimensione spaziale ristretta e soffocante quale l'isola e i suoi mornes, l'unica via di uscita e di sopravvivenza, fisica e mentale, restava la simbiosi con il paesaggio, «ou bien il fallait se fondre dans le paysage, l'accueillir et y être accueilli, se l'approprier et y cultiver toutes les connivences permettant la survie du corps et la résistance de l'espoir.»²²⁸.

Nella relazione profonda dell'uomo con la terra, con la natura, con il paesaggio della nuova realtà in cui è stato catapultato, risiede il segreto della resistenza dello schiavo al trauma subito, dalla perdita della terra d'origine alla disillusione di un ritorno al continente africano che non avverrà mai, attraverso il tentativo complesso e doloroso di sentire sua una terra estranea, «Et là, tout ce qui avait été perdu, volé, violé, oublié, renié, a pu se réincarner secrètement dans une *poétique de la relation*, comme la définit Glissant, entre l'homme esclave et l'île complice, une fois déçu tout espoir de retour au continent perdu, en postulant son enracinement libre dans ce nouveau monde.»²²⁹.

²²⁷ *Ibidem*. «À l'instar de certaines danses africaines où les pieds nus reçoivent l'énergie tellurique pour la transmettre aux forces libérées pour l'élan de la danse, ceux-ci manifestent aussi l'enracinement conquis dans la terre d'immigration, ainsi que la liberté d'aller pieds nus une fois conquise la liberté de porter des chaussures». *Ibidem*, pp. 68-69.

²²⁸ *Ibidem*, p. 81, (per tutte le citazioni del paragrafo). «Dans l'espace étroit de l'île, elle a pu fournir immédiatement de quoi résister et survivre à ceux qui fuyaient l'oppression. [...] Avec la mer toujours à l'horizon des fuites, l'espoir de repartir était vite circonscrit. On était repris tout de suite, presque aucun lieu n'échappant à la portée des chiens». *Ibidem*.

²²⁹ *Ibidem*, pp. 81-82.

Ritroviamo qui quell'idea di complicità tra lo spazio e l'uomo, tra la terra e lo schiavo al quale accennava Fabio Lando nell'articolo citato in precedenza²³⁰, che nel contesto antillano sappiamo assumere una forte valenza identitaria e sociale. Il colonizzatore, infatti, non aveva fatto i conti con il vero padrone delle terre caraibiche, sottovalutando il potere della natura e dei suoi elementi che addirittura giocheranno a suo svantaggio, aiutando invece il destino dello schiavo: ed è ancora una volta il marronnage ad offrire l'esempio più eloquente della complicità tra lo schiavo e la natura, e della loro alleanza segreta contro il colonizzatore²³¹.

L'immagine dell'isola come un miraggio, un'oasi nel deserto di solitudine e di sofferenza dello schiavo africano, «L'île aux trésors devient l'île mirage, comme une oasis qui se dérobe», conferma il carattere labile e ambiguo che accomuna le isole caraibiche, che per secoli hanno rappresentato nell'immaginario collettivo una tappa, una terra di passaggio verso il continente americano, l'anticamera alla conquista del nuovo mondo. Se circoscrivere la regione caraibica ha da sempre rappresentato una sfida per cartografi e geografi, dato che, come afferma Maximin «notre région est sur les cartes du monde la seule dont la dénomination collective soit jusqu'à nos jours restée imprécise : Caraïbe, Antilles, Amérique centrale, Amérique créole, Caribe et Antillas, *West Indies*..., avec des frontières mouvantes qui peuvent s'étendre au continent»²³², la dimensione ridotta e lo spazio di transizione hanno paradossalmente reso l'arcipelago caraibico favorevole all'*enracinement* dell'uomo alla terra²³³.

²³⁰ Si veda nel corrente paragrafo la nota n. 169 a p. 149.

²³¹ «la quête chez l'esclave de l'alliance avec les éléments de la nature ici très hospitalière. La fertilité se retourne contre le maître en offrant à l'évadé des moyens de survie, une réserve de nourriture pour le marronnage, des oasis de refuge à la portée de l'homme. À deux pas des habitations, il y a les arbres, la nourriture, l'eau, la forêt, une nature à échelle humaine qui peut nourrir la liberté. Les petits groupes de Nègres marrons ont pu survivre, même s'ils n'ont pas eu dans les Petites Antilles l'espace nécessaire à la pérennisation de communautés marronnes comme dans les Grandes Antilles». *Ibidem*, p. 83.

²³² *Ibidem*, p. 84.

²³³ «Aussi, paradoxalement, les îles caraïbes ont eu un statut ambigu d'îles désertes trop étroites pour les enracinements [...] Îles de passage, elles ont pu se transformer en îles refuges d'abord pour ceux qui n'avaient aucun espoir de retour sur leur continent [...] Ceux qui n'attendaient rien, au fond de la cale, ont pu s'y enraciner et y trouver les forces de la re-création. [...] Le fait que ce territoire ne soit pas figé, fixé, déterminé, explique paradoxalement l'enracinement de

Una volta accolto lo schiavo, il naufrago nel suo grembo materno, madre natura continua ad offrire protezione, e in cambio sarà l'uomo stesso a mantenere viva la relazione con la terra, attraverso attività e lavori di natura prettamente agricola, che si basano proprio su un reciproco scambio tra la terra e colui che lavora, un rapporto quasi materno: solo così lo schiavo *coupeur de canne*, alle dipendenze del colonizzatore e della terra stessa, una volta affrancatosi diventerà figlio legittimo della terra che ha pazientemente lavorato²³⁴. Maximin ribadisce dunque la necessità di analizzare le dinamiche relazionali tra il soggetto colonizzato e la natura antillana, al fine di comprendere il processo di costruzione della società e dell'identità creola, che passa inevitabilmente attraverso l'*ancrage*, graduale e doloroso, nella terra di adozione²³⁵.

Il carattere contraddittorio e paradossale della natura isolana viene più volte ribadito dall'autore, e se finora si è parlato di una complicità tra la natura e lo schiavo, tuttavia si deve riconoscere una certa connivenza anche tra il colonizzatore e l'isola, in quanto se il padrone crea un'immagine ostile dell'isola agli occhi dello schiavo, dal canto suo l'isola si mette al servizio del nemico come luogo di cattività naturale²³⁶. Tuttavia, la natura è diventata nel corso dei secoli, attraverso la topografia, la geografia e la geologia, espressione e traccia visibile delle sofferenze e delle lotte dello schiavo contro l'oppressione, a volte

tout être humain qui débarque après le naufrage sur l'île déserte et inconnue de lui». *Ibidem*, p. 84.

²³⁴ «L'économie de la plantation génère un rapport spécifique entre l'homme et la terre. L'esclave qui fait pousser la canne, fructifier la fertilité, devient l'enfant naturel de la terre, qu'il fait sienne par l'acte de la récolte, dépossédant le maître qui détient pourtant tous les titres de propriété. Sa fonction le rend serviteur de la terre autant qu'esclave du maître, ce qui permettra la genèse d'une paysannerie insulaire une fois l'esclavage disparu [...] mais qui fera de l'ouvrier agricole, en l'absence de la classe ouvrière urbaine, le porteur essentiel de l'ancrage définitif dans l'île, le signe de l'enracinement légitime». *Ibidem*, p. 85.

²³⁵ «On comprend dès lors le puissant travail d'ancrage du paysan d'Afrique, déporté dans cette terre avec qui il a fait alliance au nom de la vie [...] et devenant fils légitime de cette terre-mère». Il contadino antillano, « "Marxiste" avant l'heure, "Anthropologue" de son propre terrain», come lo definisce Maximin, «a enraciné les sociétés libres à naître non dans les frontières d'un territoire reconquis, mais d'abord dans la culture de son terroir et le terroir de ses cultures, pour la genèse d'hommes-plantés». *Ibidem*, pp. 86-87.

²³⁶ «La richesse de l'île c'est son enfer. [...] La richesse de la terre peut être un élément aggravant pour l'exploitation de l'homme. L'extrême de la fécondité aboutissant à l'extrême de l'exploitation»; «Un lieu duquel il ne pourrait pas s'échapper, un lieu de malheurs [...] Et l'étroitesse de l'île, l'étroitesse d'une prison, sans arrière-pays, n'offre aucun moyen de s'enfuir si ce n'est par la noyade». *Ibidem*, p. 90.

fornendo essa stessa gli strumenti della lotta²³⁷. Anche l'aspetto più ostile e violento della natura antillana si manifesta così nei suoi elementi primari, «De sa topographie visible à sa géologie profonde, l'île a transmis tous les signes d'expression de leurs souffrances; rassemblant sur son petit espace les quatre éléments qui peuvent crucifier le monde: air, feu, terre et eau traduits en cyclones, éruptions, séismes et raz-de-marée.», e a volte la potenza della natura si è addirittura sostituita al dominio del colonizzatore, facendolo impallidire di fronte alla sua forza distruttrice²³⁸.

Maximin parla di una vera e propria rivolta della natura, come costante della realtà caraibica, «Depuis l'origine, les révoltes de la nature sont présentes dans l'histoire de l'île, qui peut dire «non» aux habitations, aux cultures, aux bateaux, aux villes et aux ports», atto di ribellione simile a quello dello schiavo, che dalla natura può trarre validi insegnamenti²³⁹. Questa volontà di seguire l'esempio della natura, nel pieno rispetto dei tempi e dei ritmi, fa la differenza tra le due diverse modalità di appropriazione del territorio del colonizzatore e dello schiavo, «C'est le dernier immigré, venu contraint et forcé, qui est devenu le légitime propriétaire des lieux, non pas au sens où il élève des frontières sur un territoire qui est le sien, mais dans le sens où il en est le principal occupant. Beaucoup plus que l'occupant européen, l'esclave déporté est devenu l'enfant du pays.»²⁴⁰.

²³⁷ «Ainsi, la géographie et plus profondément même la géologie ont fait alliance avec l'esclave et lui ont permis de lutter, de trouver des armes, de rêver, d'imaginer la possibilité de liberté, d'égalité, et d'enracinement *ici et maintenant*». *Ibidem*, p. 91.

²³⁸ *Ibidem*, p. 91. «Or, il arrive que la géographie surpasse les excès des démons représentés par le maître européen, et donc que l'opprimé se rend compte que la puissance humaine est limitée par celle de la nature»; «La géographie est considérée par l'Europe comme une ennemie parce qu'elle en fait trop.», *Ibidem*, pp. 92-93. Maximin riporta come esempio il romanzo di uno degli autori anglofoni da noi scelti, Lafcadio Hearn, il quale in *Chita* racconta la distruzione totale del Grand Hôtel a causa di un'improvvisa e violenta mareggiata.

²³⁹ «C'est en ce sens que les modalités de révolte des quatre éléments ont servi de *modèle élémentaire* pour le combat des opprimés. La géographie a permis d'en revenir, pour cet homme nu, à la puissance de l'élémentaire, c'est-à-dire à la confrontation directe de l'homme avec les éléments»; «Même quand la nature détruisait tout, c'était encore positif pour l'esclave», «L'homme révolté ne se contente donc pas d'une imitation irrationnelle des colères de la nature, même s'il peut y trouver comme ici les modalités de son expression». *Ibidem*, pp. 93-95.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 96. Poiché la geopoetica caraibica elaborata da Maximin è agli antipodi della «théorie des climats», in una realtà come quella antillana dove «tous étaient immigrés,

Emerge dunque da queste riflessioni il ruolo primario della natura in tutti gli aspetti della realtà antillana, da quelli quotidiani, dell'individuo alla ricerca di un'identità e di una appartenenza sociale, a quelli storico-politici, del soggetto colonizzato e del colonizzatore, fino all'analisi geologica e meteorologica²⁴¹.

Un'altra dicotomia, già incontrata in precedenza durante la nostra indagine, entra in gioco se si analizza lo spazio isolano da una prospettiva, diciamo pure meteorologica, vale a dire l'opposizione *ici-ailleurs*: «les quatre formes du cataclysme proviennent toutes d'ailleurs. Car une autre dialectique est à l'œuvre : un *ici*, l'île aux trésors, le paradis terrestre ; et à côté de cette île, ces éléments qui arrivent de très loin, de très haut, ou de lointaines profondeurs, et qui secouent et altèrent la terre maîtrisée.». E l'autore ci invita ancora una volta a considerare tale dicotomia all'interno di una visione sociale e antropologica dello spazio: «Cette sorte de dialectique entre l'ici et l'ailleurs n'est pas sans avoir été intégrée dans l'anthropologie et la genèse des peuples qui s'y sont édifiés. », dato che l'immagine di un *altrove* che viene a destabilizzare gli equilibri del *qui*, dell'isola, che sia di natura umana o meteorologica, caratterizza da sempre la

nouveaux venus dans cette nature et sous ce climat», sono le diverse finalità alla base della relazione uomo-natura a distinguere il colonizzatore dal colonizzato, «L'Européen a tenté d'adapter la nature a son profit, l'Africain de s'adapter à cette nature, en la mettant à profit pour sa libération». *Ibidem*, p. 97.

²⁴¹ «Si la nature est donc bien un personnage essentiel de l'histoire de la Caraïbe, il ne s'agit pourtant pas d'une personnification de son *apparence géographique*», l'interconnessione tra gli elementi primordiali e la geologia rivela un legame tutt'altro che superficiale : «Ce que l'on constate dans cette prégnance des quatre éléments [...] c'est qu'elle manifeste une confrontation avec la *réalité géologique*, avec ce qu'il y a de plus élémentaire sur et sous la terre, de plus profond, de plus chthonien, de plus inapparent». L'influenza che le forze elementari della natura possono avere sulla relazione dell'uomo alla natura stessa si manifesta nel ristretto spazio isolano, che diventa dunque luogo di transizione e di negoziazione : «Mais dans la Caraïbe, ces forces élémentaires se retrouvent en plein milieu de la surpuissance humaine : la ville, l'habitation, l'oppression, l'exploitation de la nature [...] C'est en ce sens que les quatre cataclysmes peuvent avoir une fonction presque anthropologique pour celui qui arrive nu et qui se rend compte que seule leur force peut contrer toute surpuissante inhumanité». Il ruolo antropologico della natura si declina secondo Maximin secondo due modalità che corrispondono al carattere binario della natura antillana: «la nature dominée par l'homme oppresseur européen, la nature autour de l'habitation, la nature cultivée, exploitée ; [...] D'où deux niveaux : une nature en apparence accueillante et esclave consentante, extrêmement fertile et productive, et derrière cela la capacité de révolte violente, imprévisible dans le temps et dans l'espace, qui vient tout balayer». *Ibidem*, pp. 97-99.

realtà caraibica²⁴² e, dunque, il trattamento della natura e dello spazio ad opera del soggetto antillano, così come descritto da Maximin, può diventare rivelatore del processo identitario delle società creole²⁴³.

Nella rappresentazione di uno spazio così complesso e ambiguo, una nuova categoria spaziale si rende necessaria, *l'au-delà*, dettata dalla dimensione isolana e dall'impossibilità di circoscrivere tramite la frontiera fisica lo spazio isolano, l'insularità caraibica non essendo sinonimo di chiusura o restrizione spaziale, né tantomeno da opporre alla dimensione continentale, «Ces îles sont un carrefour de l'ensemble des continents. L'espace de l'insularité est paradoxalement un espace de relation. Et l'insulaire ici n'est ni un isolé ni un esseulé, mais un être de relation.»²⁴⁴. Le vecchie classificazioni spaziali e le modalità di rappresentazione geografica perdono senso nel contesto caraibico perché «La Caraïbe déjoue ainsi les représentations de l'espace, ses échelles et ses limitations. On pourrait dire qu'elle dépasse l'espace qui lui est assigné grâce à l'extension continentale qui la compose».

Nel delineare la *Géopoétique caribéenne* l'autore confessa con un sorriso la difficoltà, a volte l'impossibilità, di nominare, situare, circoscrivere la Caraïbe, in breve di darle una forma, data la sua essenza duale di arcipelago e di continente che si prende gioco delle categorie di rappresentazione, poiché *l'au-delà*

²⁴² «l'insulaire de la Caraïbe n'est jamais enfermé dans l'île, parce qu'il a perpétuellement l'image d'un ailleurs, maléfique ou bénéfique, ou les deux à la fois. [...] L'île n'est jamais un lieu d'enfermement, tous ses bouleversements, cataclysmiques ou historiques, proviennent d'ailleurs». *Ibidem*, p. 99. Gli eventi climatici, benché catastrofici, sono in realtà i fautori dell'*enracinement* dell'uomo all'isola, «Le raz-de-marée, le séisme, l'éruption volcanique et le cyclone enrachinent paradoxalement les êtres sur l'île» perché la consapevolezza che «Il n'est pas de *lieu sûr* au monde, ni ici ni ailleurs», aiuta l'uomo a rispettare e ad accettare il bene ed il male della natura, e a fare della solidarietà con i suoi simili il modo per far fronte comune al pericolo da essa rappresentato. *Ibidem*, p. 100, (per tutte le citazioni del paragrafo).

²⁴³ «À l'origine de nos identités, il y a donc toujours ici l'échappée non seulement à la géographie et au climat eux-mêmes, mais aussi aux mirages douteux de leur représentation. Et en même temps, un appui sur la nature sans vouloir l'exploiter ni être dominé par elle. C'est en cela que l'on échappe toujours à la soumission au cosmique et au terrien dans l'univers antillais». *Ibidem*, p. 106.

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 107. «la géographie insulaire de la Caraïbe [...] les phénomènes cataclysmiques qui la traversent l'ouvrent sur un au-delà géographique. [...] L'au-delà est inclus, l'idée de frontière insulaire est une illusion si on regarde la géographie archipélique de cette région. Essayer de circonscrire la personnalité régionale en la réduisant à l'influence du seul espace proprement physique de l'île ne suffit pas». *Ibidem*.

geografico, l'idea di frontiera e di *ailleurs*, sono già inclusi nella geografia dell'arcipelago e la sola coordinata spaziale, propriamente fisica, non è sufficiente alla costruzione di un immaginario talmente complesso.

Maximin, voce dell'anima caraibica, propone dunque una nuova poetica dello spazio in grado di opporsi alle frontiere politiche, alle mappe tracciate dal colonizzatore, alle etichette stampate dalla storia e dalla geografia: si tratta di uno spazio non-rappresentato, non-circoscritto e finalmente un "non-spazio" che corrisponda ad «un hors cadre géographique qui n'entre pas dans les catégories ordinaires d'adéquation entre l'histoire et la géographie.»²⁴⁵. Approfondendo la riflessione sulla geopoetica, attraverso le delimitazioni linguistiche dello spazio caraibico, Maximin constata ancora una volta la non corrispondenza tra la spazialità dei Caraibi e i confini dettati dalla geopolitica, infatti, se è vero che in geografia il territorio viene solitamente distinto in «*territoire naturel, terre promise, espace vital*», l'arcipelago appare maggiormente come un luogo di negoziazione piuttosto che un territorio, limitato e circoscritto²⁴⁶.

Continuando la lunga serie di metafore ed analogie attinte dal campo semantico della natura e del paesaggio, troviamo un'altra immagine cara a Maximin, la figura dell'*homme-plante*, opposta a quella del *roseau*, utilizzata dall'autore per rappresentare l'identità caraibica creola. Se «Partout dans le monde, des arbres sont là pour marquer l'appartenance, la frontière, le bornage, la pérennité», essendo l'albero simbolo di stabilità e di *enracinement* fisico e culturale nello spazio, Maximin legge nella tendenza, nell'immaginario intellettuale dell'identità caraibica, a far emergere la figura dell'*homme-plante*

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 108. «La Caraïbe oppose aux politiques de l'espace une poétique de l'espace. Un espace où les dynamiques entre rêves et réalités, entre espoirs et désespoirs, entre centre et périphérie, sont toujours à l'œuvre sans qu'il y ait désignation d'un territoire précis pour le rêve et la jouissance ou d'un autre pour le malheur et le désespoir». *Ibidem*.

²⁴⁶ «Elle [la Caraïbe] est un révélateur des fausses causalités géopolitiques parce que jamais l'espace ne correspond précisément à ce pour quoi on l'a conquis»; «Elle apparaît plutôt comme le lieu, privilégié mais insaisissable, d'affrontement entre les impérialismes [...] Elle montre dès l'origine ses limites territoriales en termes d'exploitation». *Ibidem*, p. 109. Cfr. con la distinzione tra territorio, luogo e paesaggio in Lando, *op. cit.*, pp. 150-151 del presente paragrafo.

come una risposta alla «Volonté créole de manifester l'enracinement réalisé, sans pour cela l'assimiler à la fixité puissante de l'arbre»²⁴⁷.

L'uomo antillano ha dunque eletto come simbolo della propria identità non l'albero, le cui radici profonde sprofondano nella terra per secoli segnando un'appartenenza duratura nel territorio, ma piuttosto «les deux *piliers* vitaux de l'économie antillaise, à savoir la canne à sucre et le bananier»²⁴⁸. Simboli di sradicamento e rinascita, di fragilità e forza allo stesso tempo, le tecniche di coltura delle due piante caraibiche offrono un'ulteriore chiave di lettura del complesso rapporto uomo-natura, «Car c'est comme si chaque coupe de canne ou de tronc de bananier faisait mourir d'un seul coup de coutelas l'ensemble de la plante, prélude d'une nouvelle renaissance à partir du choc du déracinement. Ce qui n'est pas sans incidence anthropologique sur la manière dont les rapports entre l'homme et la nature, cette mère nourricière, ont été édifiés.».

La canna e il banano sono accomunati dalla presenza di un tronco che Maximin definisce un *roseau sucré*, «signe supplémentaire de cette civilisation roseau, édifiant sa fertilité à partir du déracinement», dunque ancora una volta il *roseau* come tratto distintivo dell'identità caraibica che rifiuta l'albero e i valori ad esso attribuiti come simbolo della propria specificità: «Et au vu de ce que représentent pour la Caraïbe la canne et la banane, on comprend aisément pourquoi l'image de l'arbre ne fonctionne pas ici comme symbole de l'identité enracinée.»²⁴⁹.

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 114, (per entrambe le citazioni). I Caraibi, con il loro clima bizzarro in uno spazio particolarmente limitato, sono oggetto di una sorta di "snaturamento" del proprio territorio, «Ce territoire n'est pas non plus *naturel*, parce que, à cause des cataclysmes et de son étroite insularité, il ne correspond pas au schéma traditionnel de l'harmonie naturelle entre l'homme et le milieu : tropical ou tempéré, le colonisateur au frais et le colonisé au chaud», al quale corrisponde la nascita di un luogo ridisegnato dall'ottica colonizzatrice. *Ibidem*, p. 110.

²⁴⁸ «ne sont pas des arbres, mais deux plantes herbacées monocotylédones, dont on coupe la tige-tronc pour recueillir le fruit, à l'inverse de la cueillette des fruits mûrs détachés de l'arbre bien préservé»: nella duplice essenza di tali piante, prive di radici ma sempre pronte a fruttificare, risiede il motivo dell'immedesimazione dell'uomo antillano con la canna e il banano, «pour donner l'image des vies tronquées, déracinées du sol, exploitées, mais aussi et surtout l'image de la vitalité créole, de la puissance d'érection d'un avenir nourricier et d'espérances sucrées, inlassablement réenracinées». *Ibidem*, pp. 114-115.

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 115, (per le citazioni del paragrafo). Una specificità che tuttavia non impedisce di rinegoziare la simbologia legata all'albero attraverso una visione caraibica della natura e di tutti

L'identità antillana dunque non potrà mai identificarsi con l'immagine dell'albero, *l'homme-plante* simbolo di presa di possesso del territorio attraverso un *enracinement*, «L'arbre n'est donc pas un homme, ni l'homme un arbre»²⁵⁰, ma piuttosto con i suoi frutti perché, come afferma Maximin, «L'identité, ce ne sont pas les racines qui l'expriment. Car l'identité, c'est un fruit. Et les humains ne sont pas des arbres.»²⁵¹. E Maximin non può prescindere dal chiamare in causa lo scrittore Glissant per il quale «l'identité créole se définit-elle par le refus de promouvoir une *identité-racine* [...] au profit d'une *identité-rhizome*, modèle pour lui d'une *poétique de relation* nouvelle dans le cadre d'une *mondialité* faite de dialogues pluriels opposée aux laminages uniformisateurs de l'actuelle mondialisation.»²⁵²

Allo stesso modo l'identità caraibica sembra rispondere alla speranza di Gilles Deleuze di un'inedita relazione tra l'uomo e l'isola, « Il faudrait que l'homme se ramène au mouvement qui l'amène sur l'île, mouvement qui prolonge et reprend l'élan qui produisait l'île. Alors la géographie ne ferait qu'un avec l'imaginaire.»²⁵³, che faccia della rappresentazione dello spazio, non solo geografica ma anche artistica ed intellettuale, una nuova modalità di conoscenza dell'essere e del mondo circostante. Lo spazio caraibico è dunque uno spazio dove trova posto solo colui che sarà in grado di rinegoziarne la rappresentazione e saprà costruire, anzi ricostruire, la propria identità dagli elementi tellurici che la natura gli offre: «Une identité caribéenne qui échappe à la terre dure grâce à

i suoi elementi, come il *pied-bois* creolo dimostra: «Le refus d'identification avec tout signe d'enracinement n'empêche cependant pas la profonde sympathie pour l'arbre, le *pied-bois* créole [...] Fruits de liberté de nos arbres trop fiers pour être domestiqués, *pieds-bois* trop libres pour enraceriner l'identité, à milles lieues terrestres des chênes, des baobabs et des banians, implantés dans les trois continents de nos déracinements». *Ibidem*, pp. 115-116.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 116.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 14. Riprendiamo tale citazione, già presente in apertura del presente paragrafo, alla nota n. 203 a p. 159, come *leitmotiv* dell'intera riflessione di Maximin sul rapporto uomo-natura-identità.

²⁵² *Ibidem*, p. 116.

²⁵³ *Ibidem*, p. 118. La citazione è tratta dall'opera di Gilles Deleuze, *L'île déserte*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.

l'écume, à la terre aride grâce à la lave, à la noyade grâce à l'ancrage, au froid des abysses grâce au soleil, et à la nuit grâce aux étoiles et aux lucioles. »²⁵⁴

In chiusura della sua intensissima riflessione, Maximin ribadisce il profondo legame tra l'uomo antillano e la dimensione spaziale come elemento costitutivo delle società creole²⁵⁵, il cui processo identitario è stata una vera e propria sfida, unica ed esemplare, proprio perché ha avuto luogo «dans leurs poussières d'îles», in un arco insulare ristretto opposto ad un arco temporale esteso su ben quattro secoli²⁵⁶. Una ferita profonda provocata dallo strappo dell'uomo dalla propria terra, il tentativo di guarirla recuperando un rapporto ormai logorato con la terra stessa, in uno spazio isolano dove la natura impone all'uomo la sua presenza, lasciando cicatrici sul corpo e nell'anima non ancora rimarginate: così nasce l'identità creola, dal dolore e dal suo superamento, «Ce que nous avons toujours appris, dans la Caraïbe, c'est à faire notre miel du pollen des continents, et nos antidotes à partir de leur poisons.»²⁵⁷.

A conclusione del nostro paragrafo possiamo dunque tentare di rispondere ai quesiti posti in chiusura della precedente sezione, riassumendo così i risultati della nostra riflessione. Se è vero che la nuova prospettiva teorica dagli anni '50 del Novecento ad oggi può essere applicata in alcuni casi al contesto e alla produzione letteraria antillana, nello specifico romanzesca, il confronto con la concezione di spazio adottata dalla critica postcoloniale fa emergere il carattere

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 118. «En ce sens, l'homme de la Caraïbe serait bien celui qui a su réaliser en lui cet imaginaire de l'île : être-oasis entre mirages, déluges et déserts. Et, entre les bonds du vent et la ferveur du ciel, consentir à l'horizon de lui-même au lieu de s'évader». *Ibidem*, p. 119.

²⁵⁵ «l'Antillais, immigré enraciné, descendant métis né de purs méconnus, non plus circonscrit dans une couleur de peau, mais dans des sociétés dont l'histoire s'est inscrite en secret dans une géographie qu'il s'est appropriée, édifiant dans sa nuit un pays bien implanté dans la chair de son paysage». *Ibidem*, p. 127.

²⁵⁶ «Cependant, on peut mesurer sans peine la fragilité d'une telle genèse initiée en quatre siècles d'oppression, enfermée dans l'étroit passage d'une géographie d'isolement insulaire». *Ibidem*, p. 215. «Arriver à vaincre la fatalité de l'origine perdue. Arriver à recréer une terre d'accueil à partir d'une émigration forcée, arriver à s'enraciner au lieu même de l'exil et de la déportation. Le défi surhumain qui a créé les Antillais et tous les Caribéens, et qui les a enracinés dans leurs poussières d'îles [...] cela ait lieu à la petite échelle humaine de quatre siècles et de quelques kilomètres carrés d'espace peut rappeler la présence aux quatre coins du monde de vieilles fileuses créoles tramant toutes les cultures sur l'universel métier à tisser sèves et sang». *Ibidem*, pp. 217-218.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 216.

deficitario e lacunoso della teoria europea e occidentale inerente le modalità di rappresentazione dello spazio. Infatti, sebbene alcuni concetti e/o nozioni spaziali analizzati si possano ritenere ancora validi²⁵⁸, essi saranno quasi sempre oggetto di una rinegoziazione dettata dalla specificità antillana, mentre la rappresentazione letteraria dello spazio va incontro ad un processo di “creolizzazione” e alla riscrittura della topologia letteraria.

I due elementi-chiave del nuovo concetto di spazio emersi dalla nostra riflessione, vale a dire la specificità del contesto enunciativo antillano e l’interdipendenza tra realtà e letteratura, tra lo spazio geografico reale e lo spazio narrato fittizio, insieme alla consapevolezza della profonda interconnessione tra spazio e individuo, rendono necessario un linguaggio inedito per significare il mondo. Di conseguenza, la letteratura nel contesto antillano si carica di una pluralità di ruoli, primo fra tutti come nuovo strumento di conoscenza, anche teorica, del mondo circostante. Nella nuova prospettiva di analisi dello spazio la teoria e la letteratura non sono più costrette nei loro rispettivi ambiti, l’una oggetto, l’altra soggetto dell’indagine critica, ma ampliano i propri campi di ricerca nel tentativo comune di dare una definizione alla concezione di spazio.

Alla luce di queste conclusioni, la nostra selezione critica trova senso nella scelta di studiosi quali Bessièrre, Moura ed Emina come rappresentanti della nuova prospettiva teorica, accomunati dalla stessa intenzionalità critica alla base dei loro studi, vale a dire l’approccio pluridisciplinare e comparatistico alla dimensione spaziale. In questa nuova ottica la letteratura, nel caso specifico antillano, diventa non l’unica, ma una delle infinite modalità di esplorazione della coordinata spaziale, insieme ad altre componenti del reale, quali la storia e la geografia, ad esempio, che possano fornire un contributo al tentativo di definizione, o almeno di interpretazione dello spazio.

Le molteplici problematiche emerse dalla lettura delle opere critiche qui scelte, testimoniano la vastità nonché la complessità della riflessione sul

²⁵⁸ Si vedano a tal proposito le applicazioni al contesto antillano delle teorie riguardanti la concezione spaziale di Greimas, Genette e Bachelard, rispettivamente alle note n. 155 a p. 144, n. 159 a p. 145, n. 161 a p. 146 e n. 212 a p. 162 del presente paragrafo.

trattamento dello spazio nell'arte antillana, da cui la necessità di restringere il campo della nostra ricerca ad alcune tematiche, ad esempio le modalità di rappresentazione dello spazio nella letteratura antillana come strumento di conoscenza e trasposizione del processo identitario delle società creole.

In tal senso l'opera di Maximin, una sorta di saggio poetico, a metà tra narrazione romanzata e riflessione critica, rappresenta un valido esempio del connubio tra teoria e letteratura come nuovo dispositivo di esplorazione della realtà, laddove lo spazio geografico descritto e riscritto tramite l'allegoria poetica messa in atto dallo strumento letterario antillano, trova un'inedita modalità di espressione. La pluralità delle fonti (storia, geografia, musica, arte, letteratura, così come la realtà e il quotidiano) alle quali attinge il repertorio linguistico e metaforico di Maximin per dare un'immagine alla sua terra natale, oltre alla coralità della riflessione, mettono in gioco tutta una serie di quesiti sulla cultura e sull'identità delle società creole, e sul loro rapporto con il mondo circostante, questioni ancestrali eppure ancora di grande attualità che testimoniano la specificità e la complessità di tali società.

La nuova prospettiva di ricerca sulla coordinata spaziale finora esplorata sarà alla base del capitolo successivo, nodo centrale della nostra ricerca, dove indagheremo le modalità di narrazione e riscrittura dello spazio messe in atto nelle diverse opere autoriali. L'analisi dei testi apporterà alla nostra riflessione teorica le "tracce" lasciate dallo spazio testuale, quei luoghi-simbolo del paesaggio romanzesco, attraverso una lettura della trasposizione letteraria dello spazio geografico sulla pagina del romanzo che possa veicolare elementi utili alla comprensione del trattamento dello spazio nella letteratura e, dunque, nella società antillana.

2.3 Tracce sulla pagina: i luoghi-simbolo del paesaggio romanzesco antillano

Come recita il titolo scelto per questo paragrafo, si tratta di analizzare la trasposizione letteraria di quei luoghi tipici delle Antille, spazi naturali o artificiali, che gli eventi climatici, opera della natura, o storico-politici, impronta umana sul territorio, hanno reso dei “luoghi-simbolo”, carichi di una pluralità di significati che solo la storia e la memoria del passato storico possono svelare. La dimensione spaziale come strumento di conoscenza ed interpretazione del bagaglio culturale e storico di un popolo e della sua terra non è di certo una specificità delle Antille, ma accomuna tutti i popoli e i luoghi della Terra che hanno esperito eventi traumatici, come la colonizzazione. Tuttavia, nel contesto antillano l’esplorazione della coordinata spaziale e il trattamento ad essa riservato dall’individuo o dalla società, assume un ruolo di primo piano nella ricerca e nell’interpretazione di verità, come quella storica e dunque identitaria, per secoli condannate al silenzio.

La specificità della realtà antillana, con il suo passato di brutale colonizzazione, fisica e mentale, politico-economica e culturale allo stesso tempo, e la necessità di ricostruire la propria identità di popolo a partire dallo sradicamento e dal rapporto con una terra ostile ed estranea, foriera di dolore e sofferenza, ha reso unica e senza precedenti la concezione di spazio e le modalità di rappresentazione messe in atto dal soggetto e dalla società antillana. Nelle precedenti sezioni ci siamo soffermati a lungo sulla valenza di termini quali rinegoziazione, riappropriazione, ricostruzione..., nel processo identitario e culturale del popolo antillano, e sulla “creolizzazione” che concetti come spazio e tempo hanno subito nel tentativo di dare voce a quell’indicibile che da sempre accompagna le società ex-colonizzate, come quelle caraibiche.

La funzione dell’arte, e nel nostro caso specifico della letteratura, da sempre teatro di trasposizioni di eventi storici e politici, strumento di indagine e conoscenza della realtà, nonché custode della memoria e della rielaborazione dei

traumi, per accennare solo ad alcune delle potenzialità del dispositivo letterario, è di certo fondamentale in tutte le società ma in quella antillana diventa un elemento costitutivo, e la rappresentazione letteraria dello spazio può aggiungere un tassello alla costruzione di un concetto così ambiguo e difficile da definire. Nella letteratura antillana dunque, descrivere e raccontare un luogo, uno spazio, un elemento del paesaggio non è solo un puro piacere estetico dell'artista ma una tappa di quell'esplorazione dello spazio geografico, che non è solo fisico ma anche mentale, storico e culturale.

La nostra lettura delle opere letterarie antillane che hanno raccontato e descritto lo spazio, la geografia, il territorio delle Antille e dell'isola della Martinica, è stata influenzata e guidata dalla specificità del contesto storico e culturale di appartenenza, e di conseguenza qualsiasi descrizione spaziale e paesaggistica, presente nei romanzi scelti per la nostra ricerca, è stata analizzata alla luce delle diverse funzionalità delle quali si fa carico la scrittura letteraria antillana. Il trattamento della dimensione spaziale che emerge dalle opere oggetto della nostra analisi, al di là delle specifiche modalità di rappresentazione messe in atto da ciascun scrittore, francofono e anglofono, testimonia una profonda comunanza di intenzionalità alla base del lavoro di scrittura dello spazio. Risulta possibile dunque, stilare una sorta di inventario spaziale, fatto dall'insieme dei luoghi cosiddetti letterari che troviamo nelle diverse opere romanzesche qui prese in esame, seguendo le "tracce sulla pagina" lasciate dagli scrittori nel tentativo di definire e circoscrivere, attraverso lo sguardo dell'immaginario, la realtà violata delle Antille.

La breve rassegna di luoghi che forniamo qui di seguito, sebbene non abbia fini esaustivi, vuole tuttavia mostrare la complessità che la riflessione sulla dimensione spaziale assume nel contesto letterario antillano, e mettere in luce alcune delle innumerevoli problematiche che la raffigurazione artistica e letteraria dello spazio può far emergere. Il linguaggio spaziale, così come il campo semantico legato alla coordinata spaziale, hanno fornito al nostro lavoro

“les mots de la terre”²⁵⁹ per analizzare ed interpretare la rappresentazione letteraria dello spazio antillano che gli scrittori sentono l’urgenza di dire e scrivere. Infatti, gli spazi e i luoghi emersi dalla nostra analisi sembrano rispondere principalmente a due dicotomie, anch’esse di derivazione spaziale: *interno* vs *esterno* e *qui* vs *altrove* ²⁶⁰. Tali opposizioni binarie potrebbero interessare, dunque, la trasposizione letteraria dello spazio, così come risulta dalla nostra lettura ed interpretazione del trattamento della coordinata spaziale operata dagli scrittori antillani nelle opere da noi selezionate.

In breve, la dicotomia *interno* vs *esterno* porta con sé un’altra opposizione, *natura* vs *cultura*, la quale a sua volta presenta un’ulteriore dualità, *isola vergine* vs *isola colonizzata*. Partendo dal dato di fatto che la dimensione spaziale di riferimento è quella isolana, l’arrivo dell’uomo in una terra vergine ed inesplorata ha trasformato l’isola in un territorio colonizzato, dove l’opposizione *natura* vs *cultura*, quest’ultima intesa in senso generale come prodotto dell’essere umano, è stata declinata per secoli secondo le dinamiche della colonizzazione. L’immagine dell’isola paradisiaca abitata dai popoli autoctoni, i Caribi detentori di tradizioni ataviche e riti ancestrali, nel profondo rispetto da parte dell’uomo di madre natura e del rapporto con la terra, si oppone all’idea dell’isola contesa dalle potenze colonizzatrici ed oggetto di bramosie di potere e ricchezza, dove la natura viene sottomessa al volere dell’uomo e la cultura, quella superiore del bianco, diventa strumento di legittimazione della violenza colonizzatrice.

I due *volets* che compongono la rappresentazione dell’isola nell’immaginario collettivo, l’isola vergine e l’isola colonizzata, corrispondono alla dinamica spaziale *interno* vs *esterno*, laddove lo spazio esterno, quello della natura incontaminata, del paesaggio naturale, dei luoghi inesplorati... viene ridotto e circoscritto dalla mano colonizzatrice in uno spazio interno, quello della

²⁵⁹ Si tratta del titolo dell’opera di A. EMINA, (a cura di) *Les mots de la terre*, cit.

²⁶⁰ Proponiamo qui la traduzione italiana dell’espressione *ici-ailleurs*, spesso utilizzata in ambito francofono per significare l’ambiguità spaziale ed identitaria che caratterizza la realtà antillana: si veda a titolo d’esempio l’opera di Mary Gallagher, *Ici-Là. Place and Displacement in Caribbean Writing in French*, cit., dove troviamo una versione diversa della stessa espressione.

cultura del padrone, che recinta, alza barricate, crea frontiere... fisiche e mentali, geografiche e culturali. Ecco dunque che le tre opposizioni si fondono e à *rebours* vanno a formare una sola dicotomia triale e ben più complessa, che si può così riassumere: *esterno = natura = isola vergine* vs *interno = cultura = isola colonizzata*.

Tuttavia, non sarebbe corretto attribuire a questa opposizione un carattere definitivo, poiché all'interno della stessa dicotomia, o tra i vari elementi che la compongono, si possono trovare similitudini o divergenze che la rendono flessibile e porosa a scambi o *relations* biunivoche, tanto da condurre alla fusione e alla creazione di un binomio tra interno ed esterno : si tratta dello spazio della *ville*, della città, il luogo dove si esplicano le dicotomie *interno* vs *esterno* così come *natura* vs *cultura*, e si rinegoziano nuove opposizioni, ad esempio *città* vs *campagna*²⁶¹.

Ma procediamo con ordine, partendo dallo spazio incontaminato dell'isola antecedente la colonizzazione e dai luoghi dove la natura sembra aver trovato riparo dalla violenza del colonizzatore: stiamo parlando degli elementi naturali per eccellenza, il mare e la foresta che, nello specifico della realtà antillana, corrispondono ai mornes, alle *ravines*, alle *mangroves*, e a tutti i luoghi della *Trace*, il sentiero invisibile agli occhi del padrone ma che si svela solo a chi sa interpretare i segni della natura, e che conduce lo schiavo e il suo popolo, attraverso la fuga nella foresta, alla libertà dalla schiavitù.

²⁶¹ Si veda la voce "Città/Campagna" curata da Maria Pia De Angelis in S. ALBERTAZZI, R. VECCHI (a cura di), *Abbecedario postcoloniale I*, cit., pp. 33-44. Se è vero che «Luogo elettivo del postcoloniale ci appare oggi la città, sede di contrasti ma anche di attenuazione dei contrasti, contenitore in cui si articolano i concetti di ibridismo, meticcio, mescolanza, spazio dove vengono negoziate e convivono identità diverse e pluralistiche. [...] Tuttavia, [...] emergono lo statuto ambiguo della città e l'importante ruolo della campagna nelle strategie di ridefinizione culturale»; nelle realtà colonizzate «la dicotomia città/campagna [...] si prestava a veicolare le istanze di riscatto culturale [...] il ricorso alla dicotomia città/campagna era quasi scontata data la rilevanza sociale dell'urbanizzazione nei paesi colonizzati»; ad ogni modo, «vi sono associazioni, sia positive sia negative, che resistono nel tempo, che sono quasi connaturate alle immagini di città e campagna. Ecco quindi la campagna rappresentare un tipo di vita naturale in cui predomina la pace, l'innocenza, la virtù. [...] Ma è anche arretratezza, ignoranza, limitazione. E se la città rimanda alla cultura, alla conoscenza, alla luce, al progresso, è anche luogo di corruzione». *Ibidem*, pp. 33-36. Si segnala inoltre, in riferimento al discorso sulla spazialità nelle letterature postcoloniali, anche la voce "Periferia/Periferico" di Roberto Vecchi, sempre all'interno dell'*Abbecedario postcoloniale I*, cit., pp. 103-113.

Una fuga che è anche un desiderio di evasione dagli spazi interni e limitati in cui il padrone ha costretto lo schiavo e con esso la stessa natura antillana, nel tentativo illusorio di dominare, oltre all'indigeno di razza inferiore, la natura selvaggia e ribelle delle isole: ed ecco che vediamo sorgere i luoghi-simbolo della colonizzazione "spaziale", a partire dalle *habitations*, le *plantations*, i campi da lavoro dello schiavo, fino alla *maison du maître*, simbolo del potere del padrone bianco, che sovrasta nella sua magnificenza la *case de l'esclave*, la misera capanna dello schiavo.

La nascita della città poi, darà vita ad ulteriori opposizioni come *morne/ville*, *plantation/ville*, *ville/campagne*, *ville/En-ville*, ecc., e la dinamica iniziale interno-esterno sarà trasposta alla dimensione urbana, dove gli spazi interni ed esterni assumeranno significati inediti, anche alla luce della dimensione temporale e dell'opposizione *passato vs presente*, *tradizione vs modernità*.

Tuttavia, la nostra riflessione sullo spazio non può prescindere dalla consapevolezza che tutte le dualità e le dicotomie accennate finora rientrano nella più ampia opposizione *qui vs altrove*, laddove il primo elemento è la declinazione spaziale della specificità della realtà antillana, mentre il secondo è l'espressione della paura proveniente da un luogo geograficamente e culturalmente lontano: l'*ici* del colonizzato e l'*ailleurs* del colonizzatore, due mondi distinti e distanti, eppure costretti nello stesso spazio vitale di qualche chilometro quadrato. Sono questi dunque i luoghi dello spazio antillano, passato e presente, che ricorrono con maggiore insistenza nelle opere romanzesche da noi analizzate, e sono oggetto di diverse rappresentazioni letterarie che si caricano di una pluralità di ruoli e di significati man mano che passano dalla penna di Chamoiseau a quella di Confiant, ad esempio.

La scelta degli scrittori francofoni ed anglofoni qui presenti risponde all'intenzionalità, alla base della nostra ricerca, di fornire, attraverso le diverse scritture e le raffigurazioni dello spazio antillano testimoniate dalla coralità autoriale, un quadro composito delle Antille e dell'isola della Martinica così come la letteratura lo dipinge. Qui di seguito tracciamo a grandi linee le modalità

di rappresentazione dello spazio messe in atto da ciascun scrittore, sulle quali avremo modo di soffermarci con maggiore attenzione nel prossimo capitolo, attraverso l'analisi dei testi letterari di riferimento²⁶².

Per quanto riguarda l'area francofona, la nostra esplorazione dello spazio letterario antillano partirà dall'opera di Roland Brival, che fa rivivere nelle sue produzioni romanzesche il passato glorioso delle terre caraibiche, prima dell'arrivo di Colombo, quando le isole dell'arcipelago caraibico erano territorio degli antichi Caraïbes, gli indigeni sterminati dalla colonizzazione. L'affresco delle Antille che troviamo nelle pagine di Brival, attraverso le descrizioni di un paesaggio suggestivo dove antichissime tradizioni affondano le radici nel profondo legame tra l'uomo e la terra ancestrale, si macchia dunque del sangue della colonizzazione e rivela la profonda ferita che l'uomo bianco ha lasciato nella terra e nel popolo caraibico.

Lo spazio rappresentato da Brival arricchisce la nostra riflessione con la componente temporale, laddove il rapporto tra passato e presente, tra antico e moderno, diventa fondamentale per capire le modalità di conoscenza dell'uomo caraibico della sua terra natale e fornisce alla nostra ricerca sulla spazialità le origini di quella violenza tellurica che è elemento fondante dell'identità caraibica. Che siano gli antichi mornes ricchi di vegetazione e popolati dagli dei, o la *brousse guyanaise*, piccolo angolo d'Africa ricreato in America del Sud, culla di tradizioni ataviche, lo spazio che lo scrittore racconta è di certo un protagonista dei romanzi così come lo sono i popoli Galibis, Taïnos, o Aloukous.

La rappresentazione dello spazio che troviamo nell'opera di Patrick Chamoiseau, invece, è profondamente legata alla dimensione urbana, alla spazialità della città e al suo rapporto dicotomico con la campagna. Teatro delle vicende romanzesche è quasi sempre Fort-de-France, capitale della Martinica, e tutti i luoghi, passati e presenti, reali e fittizi, che la contraddistinguono come la città creola. In Chamoiseau lo spazio, attraverso la sua raffigurazione letteraria, assume un ruolo fondamentale, in quanto è rivelatore dell'evoluzione che il

²⁶² Per i riferimenti bibliografici di tutte le opere selezionate si rimanda alla sezione "Corpus letterario" della bibliografia.

popolo antillano colonizzato ha subito, dal passato schiavista al presente dell'abolizione, fino al futuro della modernità e del progresso²⁶³.

Raccontare e descrivere i luoghi natali significa obbligatoriamente per uno scrittore antillano fare i conti con un passato storico doloroso, attraverso il recupero di una memoria inscritta nello stesso paesaggio antillano e che passa per la necessaria conoscenza della propria realtà spaziale, che è anche storica e culturale. I luoghi letterari che troviamo nelle opere di Chamoiseau possono essere classificati in base all'opposizione passato vs modernità, ognuno di loro simboleggia una tappa dell'evoluzione storica, oltre che culturale ed identitaria, della società antillana. Così *champs*, *plantations*, *mornes*, *campagne*, luoghi-simbolo della schiavitù, si opporranno alla *ville*, luogo del potere bianco e della modernità, con i suoi *marchés*, emblema del progresso, e tutti gli spazi riservati al *maître*.

All'interno di questa prima dicotomia, altre opposizioni spaziali troveranno espressione nei romanzi di Chamoiseau, oltre alle usuali *plantation/ville*, *ville/campagne*, e diversi neologismi suppliranno la carenza linguistica di fronte ad uno spazio ambiguo e indefinito, valga per tutti l'esempio de l'En-ville : la nuova dualità *ville/En-ville* sarà dunque un'altra modalità di espressione dell'*impasse* provata dall'uomo, e dall'artista antillano, nel circoscrivere con parole uno spazio in continua evoluzione.

Lo spazio romanzesco di Chamoiseau si carica spesso di valori sentimentali ed affettivi e le sue descrizioni spaziali rimandano ai luoghi dell'infanzia, della spensieratezza, della libertà..., come l'En-ville con le sue strade, i *marchés*, le attrazioni della modernità, o ancora la *maison créole*, con i suoi angoli nascosti, i suoi spazi intimi e familiari che racchiudono momenti di infantili gioie. E il modo spensierato ed ingenuo del bambino di percepire il mondo e di rapportarsi alla realtà spaziale circostante, così diverso dallo sguardo dell'uomo adulto,

²⁶³ Qui l'utilizzo delle coordinate temporali classiche, *passato-presente-futuro*, è riferito al contesto antillano dove la dimensione temporale, e la sua percezione da parte del soggetto, risultano profondamente modificate dalla colonizzazione: di conseguenza, il "presente" così come lo intende un antillano, scrittore o personaggio romanzesco che sia, non corrisponderà di certo all'*hic et nunc* di un occidentale.

consapevole della dolorosa verità che si cela dietro ogni luogo antillano, informa la rappresentazione dello spazio in Chamoiseau e ne decreta le modalità scritturali.

Tuttavia, non sempre la realtà è come appare e spesso un luogo può nascondere inediti significati: ad esempio, il quartiere Texaco di Fort-de-France, protagonista spaziale dei romanzi di Chamoiseau, sebbene in un primo momento rappresenti il luogo artificiale della modernità e del progresso alienanti, contrapposto alla rassicurante tradizione della casa creola e degli spazi naturali, man mano si carica di valori affettivi e diventa il simbolo spaziale dell'identità antillana, la sua evoluzione è quella del popolo antillano, perché al di sotto del cemento si nasconde il vero *espace antillais* di un popolo alla continua ricerca della propria terra natale.

E ancora nell'ultimo romanzo di Chamoiseau, *Un dimanche au cachot*²⁶⁴, troviamo una nuova dimensione spaziale, a metà tra realtà e immaginario, il *cachot*, appunto, una segreta sotterranea, in realtà un cumulo di terra e pietra adibito a luogo di reclusione e tortura durante la schiavitù, dove il tempo sembra essersi fermato e la coordinata spaziale perde senso, simbolo della nuova dimensione dell'*espace-temps*, che avvia la narrazione della vicenda romanzesca. Luogo della memoria della schiavitù, dove storia e finzione si fondono e si confondono, nello stretto spazio del *cachot* il rapporto tra lo schiavo e la terra si coniuga nel binomio prigioniero-prigione, che rimanda al legame tra il morne e lo schiavo marron, ricorrente in molti romanzi antillani.

Avremo modo nel prossimo capitolo di analizzare nel dettaglio le modalità di rappresentazione dello spazio che Chamoiseau ha messo in atto con la creazione del *cachot* come inedita dimensione spaziale, e di altri luoghi romanzeschi, intanto ritroviamo nelle sue opere la costante della dinamica interno (= *cachot, maison, plantation...*) vs esterno (= *morne, ville, En-ville...*). Prevale nelle sue opere una visione poetica dello spazio, frutto della riflessione

²⁶⁴ P. CHAMOISEAU, *Un dimanche au cachot*, Paris, Gallimard, 2007. Una buona parte della nostra analisi sulla rappresentazione dello spazio in Chamoiseau si focalizzerà su questo recente romanzo dove, come si evince dal titolo, l'autore ha lavorato a lungo sulle coordinate spazio-temporali.

teorica dell'autore stesso che fa della città creola, della *ville métisse*, e per esteso degli spazi urbani, la raffigurazione della città ideale, la *ville du deuxième monde*²⁶⁵, una sorta di città-Fenice che rinasce dalla sue stesse ceneri, la *meta-cité* che attraverso la rappresentazione letteraria trova la propria immagine e si auto-definisce.

Anche in Raphaël Confiant lo spazio antillano rappresentato assume le sembianze urbane di Fort-de-France, ma risalta il carattere allegorico e metaforico della rappresentazione spaziale. Infatti, sebbene alcuni dei luoghi descritti siano gli stessi di Chamoiseau, (*Morne Pichevin, En-ville, marchés...*), la penna di Confiant trasforma il teatro antillano delle vicende romanzesche, della storia raccontata, in luoghi della Storia, ad esempio durante il periodo della *dissidence* e l'isolamento della Martinica sotto l'ammiraglio Robert. L'allegoria e il linguaggio metaforico diventano gli strumenti per la rappresentazione di uno spazio che, attraverso la descrizione letteraria, trova le modalità di espressione della realtà e fornisce all'autore, e agli stessi personaggi, la chiave di lettura del mondo circostante e degli eventi in atto.

Il dialogo tra lo spazio e gli attanti romanzeschi risulta dunque una costante dell'opera di Confiant, che crea tutta una serie di analogie tra l'onomastica umana e quella geografica-spaziale: l'omonimia è l'espressione linguistica di un legame più profondo tra uomo e natura antillana, laddove lo spazio sembra decidere il destino degli uomini. Non a caso uno dei protagonisti spaziali ricorrenti nei romanzi di Confiant, il mare, assume valenza positiva o negativa in base al significato attribuitogli dall'uomo, ora luogo di evasione, fuga e libertà, dall'isolamento, dalla schiavitù..., ora luogo di dolore, messaggero di cattivi presagi provenienti da un altrove lontano.

Ritroviamo le dicotomie usuali tra passato e presente, città (*En-Ville, marché, morne Pichevin*) e campagna (*Ravines Courbaril*), e ancora tra città

²⁶⁵ P. CHAMOISEAU, *Livret des villes du deuxième monde*. Centre des monuments nationaux Monum, Éditions du patrimoine, Paris, 2002. La nostra analisi di Chamoiseau nel capitolo terzo si concluderà proprio con la lettura di questo *livret*, a metà tra opera critica e poetica.

creola (Fort-de-France) e città occidentale, del bianco (Parigi, *la métropole*). Tuttavia, segnaliamo la nuova dimensione spaziale della *ravine*, luogo tipico del paesaggio antillano, che ci rimanda alla casa creola di Chamoiseau per via del suo carico di affettività infantile, che la designa come lo spazio della libertà e della gioia di vivere. Infine, nel quartiere popolare tra i più folcloristici di Fort-de-France, Terres-Sainvilles, Confiant costruisce uno spazio labirintico e multietnico, tra le atmosfere suggestive de *L'Allée des Soupirs*²⁶⁶, attraverso un'architettura tipicamente antillana che fa del quartiere una casa e dei suoi abitanti i membri di una famiglia, a testimonianza della specificità della realtà antillana e della sua rappresentazione.

Se in Chamoiseau e Confiant lo spazio ha un ruolo fondamentale nella costruzione e nell'interpretazione dei loro romanzi, in Édouard Glissant la dimensione spaziale è la protagonista indiscussa di tutta la produzione teorica e romanzesca, come abbiamo più volte ribadito nel corso del presente lavoro. L'evoluzione spaziale testimoniata dall'opera glissantiana segue un percorso che parte dall'isola, passa per l'arcipelago e arriva fino al continente, per poi aprirsi al mondo intero, e che nello specifico si declina nel passaggio Martinica-Caraibi-*Tout-Monde*.

Inventariare i luoghi reali e fittizi presenti nei romanzi di Glissant sembrerebbe un'ardua impresa, tuttavia ci poniamo l'obiettivo di leggere le sue opere alla luce della riflessione sulla rappresentazione dello spazio fatta finora, nel tentativo di delineare eventuali piste di lettura che possano contribuire all'interpretazione della dimensione spaziale antillana. Partendo dalla premessa che la natura e il paesaggio antillani trovano quasi sempre mezzo di espressione nella narrazione di Glissant, partecipando allo stesso tempo in maniera attiva alla costruzione romanzesca, alcuni *lieux* in particolare sembrano emergere dal *melting pot* spaziale prodotto dalla poetica glissantiana e ritornano con insistenza lungo tutta la produzione letteraria, ogni volta arricchiti da una pluralità di significati e da continui echi intra- ed inter-testuali.

²⁶⁶ Si tratta di un luogo tipico di Fort-de-France che dà il titolo ad un romanzo di Confiant, *L'Allée des Soupirs*, Paris, Grasset, 1994.

Le opposizioni spaziali incontrate finora negli altri scrittori antillani sono motivo ricorrente nei romanzi di Glissant, sebbene declinate con altre toponimie, reali o immaginarie: che si tratti di Lambrianne o del Lamentin, della Lézarde o della Trace, della *case du commandeur* o di uno dei tanti mornes della Martinica, in breve l'esplorazione del *pays natal*, della terra natale cara a Glissant, è sempre occasione di riflessione sulla società creola, il suo passato, la sua identità, la sua cultura, quindi non è mai una pura descrizione paesaggistica dalle tinte esotiche, ma un viaggio nella storia e nella memoria del popolo antillano.

L'autore ribadisce in ogni sua pagina la necessità, l'urgenza per la società antillana e per l'artista che la rappresenta, di dire il proprio spazio, di scriverlo e narrarlo, utilizzando la parola letteraria come strumento per esorcizzare il dolore del passato che nella terra è inscritto e dalla terra riemerge con forza. Dire lo spazio per dire l'identità antillana dunque, esplorare i luoghi, lo spazio, la geografia della propria terra per risalire alle origini di quel *déracinement*, fisico e geografico prima che psicologico ed identitario che la colonizzazione, doppiamente traumatizzante, ha inflitto all'uomo, inficiando per sempre il legame con la sua terra.

I luoghi descritti nei romanzi di Glissant acquistano maggiore valore se letti ed interpretati alla luce della specificità della realtà antillana: la fuga dello schiavo marron nei mornes, i sentieri della *Trace*, la natura e i suoi elementi (la foresta, il mare, il vento...), i percorsi sotterranei tra le isole dell'arcipelago, i viaggi, i ritorni. Così come la toponomastica, reale e immaginaria, spesso al limite dell'*opacité*, che caratterizza ed arricchisce tutta la produzione di Glissant, risponde alle modalità di rappresentazione dello spazio attuate da uno scrittore che ama giocare con lo spazio e con il linguaggio spaziale, tanto da auspicare la nascita di una "nouvelle région du monde"²⁶⁷.

Le voci anglofone della rappresentazione letteraria dello spazio antillano, quelle di Lafcadio Hearn, Derek Walcott ed Edward Kamau Brathwaite, fanno eco con le loro opere alle modalità di scrittura dello spazio degli scrittori

²⁶⁷ É. GLISSANT, *Une nouvelle région du monde. Esthétique I*, Paris, Gallimard, 2006.

francofoni finora citati, nonostante la diversità linguistica, e dunque il linguaggio spaziale utilizzato, comportino delle differenze nella trasposizione letteraria della dimensione spaziale. Lo sguardo di questi scrittori sull'arcipelago delle Antille sarà sicuramente "altro", inedito, per ovvie ragioni culturali, storiche e politiche: infatti, se la colonizzazione ha interessato tutte le isole dell'arco caraibico, i diversi tempi e le modalità con cui il potere del bianco si è diffuso in ciascuna isola, anglofona, francofona e ispanofona, hanno innescato processi di riappropriazione e di rinegoziazione dello spazio violato specifici da isola ad isola, quindi la percezione della dimensione spaziale da parte del soggetto ne risulta profondamente influenzata.

Da questa fondamentale premessa prende il via la nostra analisi delle opere anglofone che raccontano lo spazio antillano, e in particolare la Martinica, attraverso una lettura comparatistica che possa mettere a confronto la rappresentazione dello spazio negli scrittori di lingua inglese e di lingua francese, e far emergere eventuali similitudini o differenze.

Il prossimo capitolo ci permetterà di approfondire questo parallelo, intanto annunciamo un'esplorazione del paesaggio comune ai tre autori anglofoni, che possiamo definire romantica e poetica, laddove il linguaggio poetico diventa metafora di una realtà complessa che gli artisti tentano di decifrare: Lafcadio Hearn con le sue *esquisses* dell'arcipelago caraibico, e in particolare della Martinica, l'affresco del villaggio di Saint-Pierre di fine Ottocento, la descrizione paesaggistica del Bayou; Walcott attraverso echi omerici dell'arcipelago, *liaisons* tra l'isola di Saint-Lucie e il *Café Martinique* ²⁶⁸, sempre pronto a ridisegnare la mappa del nuovo mondo dopo la lettura attenta del paesaggio e dell'identità umana; Brathwaite, infine, con la sua trilogia del nuovo mondo, riscritta e inscritta negli elementi della natura, quali *islands, forest, pebbles, ...* ²⁶⁹

²⁶⁸ D. WALCOTT, *Café Martinique*, Monaco, Éditions du Rocher, 2004, (Traduzione in lingua francese). Da notare il titolo originale dell'opera del 1998, *What the Twilight Says*, New York, Farrar, Straus and Giroux, dove troviamo di nuovo un elemento naturale, *the twilight*, il crepuscolo, come detentore della parola.

²⁶⁹ Si tratta dei titoli di alcune poesie contenute nell'opera di Brathwaite da noi selezionata, E. K. BRATHWAITE, *The Arrivants: A New World Trilogy*, New York, Oxford University Press, 1973.

CAPITOLO 3

Ridisegnando la mappa delle Antille francesi

*Le paysage de ta parole est le paysage du monde.
Mais sa frontière est ouverte.*

Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*

Il terzo capitolo rappresenta il *noyau* di tutta la nostra ricerca sulla rappresentazione dello spazio nella letteratura caraibica, in quanto si pone come obiettivo primario l'analisi dei testi letterari degli scrittori selezionati, al fine di dare testimonianza, attraverso le voci autoriali, delle riflessioni teoriche sulla coordinata spaziale portate avanti finora. L'organizzazione di questa sezione risponde all'idea critica, alla base dell'intero lavoro, di supportare, e allo stesso tempo di arricchire, la concezione di spazio geografico con la scrittura dello spazio letterario antillano, attraverso l'analisi di romanzi che possano dare luce a quel processo di "creolizzazione" dello spazio e del linguaggio spaziale finora teorizzato.

L'esplorazione letteraria del paesaggio antillano che qui si propone, attraverso le produzioni romanzesche di quattro autori come Brival, Chamoiseau, Confiant e Glissant, che hanno eletto lo spazio come protagonista indiscusso delle loro opere, vuole essere una lettura dei romanzi in questione, con un'analisi dei testi che vada oltre la tradizionale pista narratologica, tematica, sociologica etc., da seguire per comprendere alcuni aspetti dell'opera. Se si vuole dare un nome alla prospettiva da noi scelta per analizzare i suddetti romanzi, si potrebbe parlare di una "lettura spaziale", dal momento che lo spazio antillano, e le sue modalità di rappresentazione in letteratura, hanno contrassegnato il nostro approccio alle opere antillane, la cui analisi ha prediletto la focalizzazione sulla coordinata spaziale e sul linguaggio spaziale e descrittivo utilizzato.

La prima tappa del nostro percorso attraverso lo spazio romanzesco caraibico francofono seguirà l'evoluzione di ciascuna coppia dicotomica, *interno*

vs *esterno*, *qui* vs *altrove*, *non-lieux*, *espace-temps*..., così come le diverse, eppure affini, declinazioni di tali dicotomie nei quattro autori e nelle loro rispettive opere. I luoghi-simbolo della realtà antillana saranno oggetto della nostra analisi, dalla quale emergerà il ruolo metaforico dello spazio e la stretta interconnessione tra spazio e identità come elemento costitutivo della società antillana. Vedremo come tale parallelo tra esplorazione e costruzione dello spazio e ricerca identitaria è alla base di quel processo di *créolisation* della coordinata spaziale che caratterizza il contesto antillano, e che corrisponde in letteratura a nuove modalità di rappresentazione e di scrittura dello spazio. Seguire le *traces* spaziali e identitarie nei romanzi antillani, leggendo fra le righe e cogliendo gli indizi lasciati dagli scrittori sulla pagina del romanzo, questo lo scopo del presente capitolo¹.

I tappa. I luoghi dell'itinerario francofono

Esplorazione del paesaggio antillano attraverso la scrittura di Brival, Glissant, Chamoiseau e Confiant

L'approccio testuale da noi scelto per la nostra analisi dello spazio romanzesco antillano mira allo studio delle già citate opposizioni spaziali, del loro utilizzo più o meno consapevole nella costruzione romanzesca nonché della loro evoluzione attraverso le modalità di rappresentazione e rappresentabilità dello spazio, del luogo e del paesaggio, messe in atto dai nostri scrittori².

¹ Paola Ghinelli nel suo *Archipels littéraires*, dove raccoglie le interviste di diversi autori antillani francofoni, tra cui i nostri scrittori, ritiene che le *traces* « [...] peuvent constituer des repères communs pour les auteurs présentés ici, qui enrichissent souvent d'une dimension historique fondamentale des lieux où leurs intrigues se déroulent ». *Archipels littéraires*, Mémoire d'encrier, Montréal, 2005, Avant-propos, p. 11.

² Nell'introduzione alla sua raccolta, la Ghinelli esplicita l'importanza dello studio della dimensione spaziale nella produzione letteraria antillana: « [...] l'étude du lieu dans l'œuvre de ces auteurs doit retrouver sa complexité critique et non seulement parce que la pertinence de la donnée biographique est trop souvent surévaluée. Le lieu ne constitue une des relations possibles entre les œuvres que si l'on entend comme une des articulations de l'imaginaire des auteurs ». *Ibidem*, p. 11.

Tuttavia, non si tratta di una semplice corrispondenza biunivoca tra un luogo rappresentato e la sua conseguente classificazione come esterno o interno, facilmente collocabile in un qui o in un altrove, bensì di un processo di relazioni complesse e in continuo divenire tra i due concetti di spazio, opposti eppure complementari, visti finora, vale a dire spazio geografico e spazio identitario. Lo spazio romanzesco che risulterà dalla nostra analisi sarà simile ad un “terzo spazio”, a metà tra il luogo reale e l’immagine che l’uomo, nel nostro caso l’artista, lo scrittore, ne crea.

Data la vastità del materiale oggetto della nostra ricerca, si è ritenuta necessaria una suddivisione del presente capitolo in due sezioni, emerse chiaramente dall’analisi della dimensione spaziale nelle opere dei quattro scrittori scelti. Nonostante le modalità di rappresentazione dello spazio siano simili nei nostri autori, pur nella loro specificità scritturale, l’indagine spaziale qui affrontata ha messo in luce una chiara evoluzione dello spazio romanzesco antillano in questione, che si sviluppa attraverso le diverse opere selezionate. L’isola vergine e inesplorata, teatro delle vicende romanzesche di Brival e di Glissant, simboleggiata dalla natura selvaggia del morne, sebbene sia ancora protagonista della narrazione in Chamoiseau e Confiant, porterà i segni visibili nel paesaggio dei traumatici eventi storico-politici, come la colonizzazione, che hanno interessato per secoli le Antille, primo fra tutti la nascita, repentina e dunque destabilizzante, del nuovo spazio urbano, la città, luogo artificiale per eccellenza, eletto da questi ultimi scrittori come nuovo personaggio romanzesco.

Se, dunque, possiamo testimoniare la presenza di un’evoluzione spaziale nella rappresentazione romanzesca dello spazio antillano, attraverso le opere che proprio questo spazio raccontano, in Brival e Glissant emerge la descrizione di una natura ribelle e indomabile, rappresentata dalla foresta del morne, mentre in Chamoiseau e Confiant la foresta è anche quella di asfalto e cemento, la giungla urbana invade lo spazio e lo trasforma in un luogo artificiale, dove l’uomo prova lo stesso sentimento di impotenza che suscita il mistero imperscrutabile dei mornes.

3.1 L'evoluzione dello spazio romanzesco: dalla foresta del *morne* ...

3.1.1 Lo spazio incontaminato di Brival

Il nostro viaggio alla scoperta dei luoghi dell'itinerario francofono, parte da una realtà lontana, nello spazio e nel tempo, quella raccontata e descritta da Roland Brival nelle opere dedicate alla sua terra natale, i Caraibi, e nello specifico in *Le sang du roucou* e *Le Dernier des Aloukous*³. Una premessa, valida per tutti gli autori presi in esame nel presente capitolo, si ritiene a questo punto, necessaria: le motivazioni legate alla scelta di questi scrittori e delle loro opere specifiche come esempi e testimonianze della rappresentazione dello spazio nella letteratura antillana sono state ampiamente ribadite sia nell'introduzione al lavoro sia *in itinere*, per cui si è scelto in questa sezione di procedere direttamente all'analisi dei testi.

Leggendo e rileggendo i due romanzi di Brival da noi scelti, scritti a 14 anni di distanza l'uno dall'altro, diversi eppure molto simili per alcuni aspetti, nonostante la specificità delle vicende e dei personaggi narrati, e il *décalage* spazio-temporale tra le due opere, emerge chiaramente l'originalità con la quale lo scrittore descrive e rappresenta lo spazio, comune ai due romanzi e alla voce meticcica che racconta i Caraibi. Che sia uno dei tanti *carbets* dell'isola di Martinique, dove il popolo dei Galibis affronta quotidianamente il delicato rapporto tra l'uomo, la natura e gli dei, o il piccolo villaggio disperso nella *brousse guyanaise*, che fa da sfondo alla lotta contro la *civilisation* dei bianchi portata avanti dall'ultimo degli Aloukous, lo spazio messo in scena da Brival si muove da un romanzo all'altro, da un *carbet* all'altro attraverso tutta una serie di

³ Per i riferimenti bibliografici si rimanda al corpus letterario in bibliografia. D'ora in avanti le opere degli scrittori in esame saranno citate tramite sigle; per i romanzi di Brival si utilizzerà SR per *Le sang du roucou*, DA per *Le Dernier des Aloukous*.

rimandi ed echi, spaziali e paesaggistici a loro volta, che arricchiscono la narrazione e ne costituiscono la vera bellezza.

Protagonista indiscusso delle storie narrate, lo spazio descritto nelle opere di Brival emerge dalle pagine del romanzo con tutta la sua carica di significati storico-politici ed identitari ⁴, portavoce della cultura atavica dei popoli degli antichi Caribi, che proprio nel paesaggio caraibico hanno radicato la loro identità, facendo del rispetto per la natura la loro essenza di vita. L'uomo dunque è nello spazio e viceversa lo spazio è nell'uomo, secondo un parallelo che nella realtà antillana assume una notevole valenza identitaria e sociale, laddove il profondo rapporto uomo-natura come elemento costitutivo dell'identità umana fa sì che l'uomo è lo spazio, e viceversa lo spazio è l'uomo.

Secondo la nostra lettura delle opere di Brival, la specifica rappresentazione dello spazio potrebbe essere interpretata alla luce di tutta una serie di dicotomie ed opposizioni che denotano le descrizioni spaziali e paesaggistiche presenti all'interno della narrazione e che ritornano, con diverse declinazioni e sfaccettature, in entrambi i romanzi. Si tratta di veri e propri strumenti d'indagine, piste di lettura o linee-guida, che ci hanno accompagnato nel corso della nostra analisi testuale, dapprima suggerendo spunti di riflessione e approfondimenti tematici, poi contribuendo alla selezione dei passi dei romanzi, al fine di dare vita ad una lettura dell'opera che fosse il più possibile guidata dalla specificità del nostro discorso sulla coordinata spaziale. Leggere un

⁴ Tuttavia, la scelta di Brival di ambientare i suoi romanzi nelle Antille non è sempre legata a motivazioni politiche o ideologiche, come risponde alla domanda della Ghinelli sull'uso di un "décor antillais":

G. – *Si je comprends bien vous n'utilisez pas un « décor antillais » pour des raisons politiques ou idéologiques, il s'agit plutôt d'une donnée qui se fonde sur l'expérience.*

B. – « Tout à fait. Voilà pourquoi certains de mes romans peuvent se dérouler à Venise ou aux États-Unis. Aujourd'hui, aucun écrivain, aucun artiste ne peut être indifférent à ce qui est en train d'arriver à l'espèce humaine sur la planète. [...] Tout cela fait partie d'un ensemble qui fait que nous essayons d'établir une forme de captation et de communication autour de l'universel, autour d'un point zéro qui nous permettrait de repartir à la conquête d'une conscience différente pour gérer ce monde, cette planète, et gérer l'identité humaine d'une façon différente. [...] Les romans que nous écrivons et les tableaux que nous faisons, ne sont pas toujours là pour décrire un ordre politique quel qu'il soit, mais ils sont là pour élever autant que possible l'Homme à la hauteur de cette conscience et de cette dignité, parce que sans dignité et sans conscience, il ne peut pas y avoir d'art». P. GHINELLI, *op. cit.*, pp. 82-83.

romanzo, dunque, e allo stesso tempo esplorare lo spazio *del* e *nel* romanzo: questa l'immagine suggerita dal nostro lavoro sui testi, laddove voltare le pagine del libro corrisponde sempre ad un nuovo passo nella foresta dei segni, simboli grafici sulla pagina, tracce reali nel paesaggio, segni indelebili nella memoria e nell'identità.

Le prime dicotomie che sono emerse dall'analisi dello spazio nell'opera brivaliana, rimandano tutte ad una descrizione binaria della natura e/o del paesaggio isolano antillano, tramite lo sguardo dell'indigeno, del popolo dei Caraïbes sulla loro terra natale, opposta all'immagine dell'isola descritta secondo la prospettiva dell'uomo bianco, del colonizzatore. All'interno di questa opposizione tra le modalità di rappresentazione dell'isola, ora vergine ora colonizzata, ne troviamo altre, man mano che la nostra lettura dell'opera si approfondisce e diventa più dettagliata: ad esempio, la descrizione della natura vergine dal punto di vista del nativo potrebbe racchiudere inedite opposizioni, legate al rapporto tra uomo e natura, e ancora tra identità e natura, quando la relazione tra la natura e la cultura viene chiamata in gioco; così come l'isola colonizzata vista dal soggetto colonizzato sarà completamente opposta all'immagine che ne ha il colonizzatore.

Ecco dunque che l'opposizione iniziale *esterno* vs *interno* va incontro ad una profonda evoluzione nel corso della nostra analisi, una metamorfosi di forma e di contenuto che dà vita ad un'inedita dicotomia, così formulata: *esterno* = *natura* = *isola vergine* vs *interno* = *cultura* = *isola colonizzata*. L'obiettivo che qui ci prefiggiamo è mettere in luce le diverse declinazioni di tali opposizioni spaziali nell'opera di Brival, documentando con diversi esempi di trattamento della coordinata spaziale, a partire dalla semplice descrizione spaziale all'interno della narrazione, fino alle più complesse modalità di scrittura dello spazio nella costruzione romanzesca. L'analisi intratestuale, all'interno dello stesso romanzo, sarà parallela a quella intertestuale, tra i due romanzi di Brival così come tra le opere degli altri scrittori, al fine di creare qui le premesse e gli strumenti d'indagine per una riflessione corale e comparatistica. I passaggi che forniamo qui di seguito sono stati raggruppati in base alla dicotomia o opposizione spaziale

che rappresentano, accompagnate dai commenti e dalle riflessioni sul concetto di spazio e sulla sua rappresentazione che hanno stimolato e arricchito la nostra lettura.

Inauguriamo la nostra esplorazione dello spazio romanzesco brivaliano riportando due passi, tratti dai rispettivi romanzi *Le sang du roucou* e *Le Dernier des Aloukous*, e che costituiscono entrambi l'incipit delle due opere:

Devant lui le sentier s'ouvrait en deux branches inégales, tracées de part et d'autre d'un buisson de cactus. Le vrai chemin, assez large pour accueillir deux hommes marchant de front, déroulait sa trace vers la terre aride de plateaux, la nuit des grands bois. L'autre, à peine visible sur la roche poudreuse, se détournait vers la falaise, longeant l'extrême bordure de la côte sur plus d'une journée de marche pour aller mourir au nord de l'île, dans la gueule du volcan, au seuil de la porte des mondes. (SR, p. 11)

Le wacapou dormait, ses branches dressées vers les nuages comme pour griffer le ciel. Pas un souffle de vent ne troublait son feuillage. « Les arbres rêvent », répétait souvent Niri. « Eux seuls ont vu les Premiers Temps, et ces images continuent de hanter leur mémoire lorsqu'ils ferment les yeux. (DA, p. 11)

Il proverbio aloukou, «*Tout vient du fleuve, tout retourne au fleuve...* » che troviamo in apertura al secondo romanzo, *panta rei* tutto antillano, potrebbe suggerirci la chiave di lettura della concezione di spazio, e con esso di natura, di paesaggio..., nella cultura antillana e, di seguito, la sua trasposizione nell'arte e nella letteratura. Affrontare qualsiasi discorso sulla rappresentazione dello spazio nel romanzo antillano, senza prima essere a conoscenza della complessità e della specificità della stessa realtà antillana, rischierebbe di far cadere il critico in facili errori di interpretazione, oltre che condurlo a banali deduzioni circa le intenzioni autoriali alla base del trattamento dello spazio: ad esempio, sarebbe estremamente riduttivo definire i due brani precedenti come esotiche descrizioni della natura antillana vergine e selvaggia, del background paradisiaco di una vicenda i cui protagonisti sono solo gli umani, come il personaggio Niri.

In realtà, leggendo tra le righe dei due testi descrittivi citati emerge una concezione binaria dello spazio, tipica della cultura antillana e della quale Brival si fa portavoce ed interprete attraverso una rappresentazione della natura e del paesaggio che può essere ora realistica e descrittiva, come è il caso del primo passaggio, ora poetica e metaforica, come rivela invece il secondo brano, dove

gli alberi diventano personaggi “umani” e come gli uomini “dormono e sognano”.

Inauguriamo la nostra analisi con la prima opera di Brival, *Le sang du roucou*, che mette in scena l’incontro tra due popoli, gli indigeni e i colonizzatori, prototipo di una lunga serie di *face à face* fra tradizione e modernità, fra natura e civiltà che la Storia della colonizzazione ha perpetrato per lunghi secoli, ovunque nel mondo. Brival racconta lo scontro tra i Galibis, antico popolo indigeno dei Caraibi, che vivono nel pieno rispetto della natura e credono in un equilibrio tra cielo e terra, e gli Europei, nello specifico gli Spagnoli di Cristoforo Colombo, i famigerati conquistadores. Le dinamiche e le modalità che i selvaggi adottano in seguito all’arrivo dei bianchi sul loro territorio, si declinano attraverso la curiosità, la diffidenza e infine l’odio, che sfocia in una terribile battaglia. Brival descrive i guerrieri galibis, Noctilio, Yayael, Gayak, Marocael, Ouboutou..., durante le loro pratiche quotidiane, i riti di battaglia, religiosi, di iniziazione, propiziatori per la caccia, li osserva interagire con le loro donne, Niri, Akiwa, Hibiti..., o con le altre tribù, alleate o nemiche; in breve, racconta il lento scorrere dell’esistenza nei villaggi, nei *carbets*, prima dell’arrivo di Colombo e della sua compagnia di colonizzatori, Ortega, il capitano Oliveira, il medico Montezar. La lotta finale, fucili contro frecce, caravelle contro piroghe, e lo sfociare della missione evangelizzatrice in una carneficina, segnerà, insieme allo sterminio dei Galibis, la fine di una civiltà, quella degli antichi Caraïbes.

Riprendendo la riflessione sulla rappresentazione della natura isolana, le descrizioni che troviamo in questo romanzo sono tutte accomunate dalla presenza di un personaggio, attraverso il cui sguardo si possono contemplare i meravigliosi paesaggi dei Caraibi, ancora vergini ed inesplorati, prima dell’arrivo del colonizzatore. Gli esempi seguenti dipingono un quadro dell’isola e della sua natura molto suggestivo, dove tutto sembra rispondere ad un delicato equilibrio tra gli universi (dell’uomo, della natura e degli dei) ed ogni elemento naturale ⁵

⁵ Gli elementi naturali sono i grandi protagonisti dell’opera di Brival che, in questi come in altri romanzi, fa della natura un soggetto romanzesco d’elezione. Ad esempio, l’acqua e il

occupa un posto preciso nello spazio e nel tempo, secondo un ciclo eterno ed inarrestabile:

La caverne consistait en une vaste ouverture naturelle creusée à mi-flanc du volcan. Ses entrailles se ramifiaient en interminables boyaux descendant à pic dans le ventre de la terre jusqu'au grand fleuve Bayacoutouli qui séparait les mondes. (SR, p. 12)

Le soleil bientôt viendrait mourir derrière l'horizon, dans un dernier battement d'ailes. La nuit voilerait le ciel de son roucou sombre, et l'on verrait jaillir la lune ronde et lisse comme une calebasse détachée de sa branche, qui s'en irait rouler sur la terre du ciel levant une poussière d'étoiles. (SR, p. 50)

In questa dimensione estemporanea l'uomo, rappresentato dagli antichi popoli indigeni dei Caraibi, è in perfetta sintonia con il mondo circostante:

Assis devant la case, Ouboutou contemplait le paysage de Grande-Baie émergeant de la nuit. Le soleil gagnait à présent la vaste calebasse d'eau tranquille où les vagues, domptées au passage du chenal, roulaient sans violence [...] (SR, p. 16)

Au sud de l'île, le jour se levait sur Gayak et les siens, dont le carbet était installé sur les hauts plateaux. [...] Gayak aimait la fraîcheur du matin lorsqu'elle montait de la vallée comme aujourd'hui, charriant avec elle les parfums de la terre et des bois environnants. L'appel du toucouyan, l'oiseau siffleur, résonna sur les hauteurs, l'homme y répondit par un petit rire satisfait. (SR, p. 31)

e accetta con profondo rispetto il suo destino di essere immortale che dalla terra riceve nutrimento e protezione:

[...] la terre appartenait à tous, afin qu'ils en tirent subsistance selon leurs besoins. (SR, p. 33)

simbolismo ad essa associato che rimanda alla memoria e al tempo, è una costante dei suoi romanzi, come osserva ancora la Ghinelli:

G. – *Vous avez cité Venise où se déroule votre roman En eaux troubles. Pourquoi l'associez-vous à la Martinique ? Dans ce roman (ainsi que dans La robe rouge, où la protagoniste compare son frère cadet à un fleuve) l'eau revient en tant que symbole de la mémoire et du temps. Qu'est-ce qui vous a poussé à ces rapprochements ?*

B. – « La symbolique de l'eau est un des paramètres qui m'intéressent. Est-ce parce que je suis insulaire que l'eau m'attire ? Je ne sais pas. [...] J'aime écrire sur les éléments parce qu'ils sont la matrice profonde des choses. Même les cellules de notre cerveau baignent dans l'eau. L'eau est à la naissance de toute chose et de toute perception.[...] ». P. GHINELLI, *op. cit.*, p. 83.

Au sud du village commençaient la pierraille noire et la terre brûlée, la végétation ingrate de la pointe de l'île. Sa survie, Gayak la trouvait au nord, sur les hauteurs ombragées où levait facilement le manioc, où courait le gibier en abondance, [...] (SR, p. 33)

Yayael regarda avec application le paysage de roches brûlées, de cactus et d'arbustes secs autour de lui, sans y déceler trace de vie. (SR, p. 45)

Il delicato rapporto tra l'uomo e la natura isolana regola la vita quotidiana dei popoli guerrieri che hanno imparato a leggere i segni del paesaggio e i capricci degli elementi naturali, organizzando così le loro attività di caccia, di guerra, di preghiera in base agli oracoli della terra:

Koulouïla, l'île voisine, n'était qu'à une journée de voile, et l'on voyait depuis Grande-Baie le contour bleu de ses hauteurs se profilant au couchant. Mais le canal la séparant de Matinino était peuplé de vagues déferlantes et de courants contraires [...] «Autant de pierres dans la calebasse de guerre que de jours à venir jusqu'au déclin de la lune», avait décidé l'assemblée du clan. Alors, le tumulte du canal s'apaiserait, les vagues reprendraient leur souffle, et les Galibis passeraient sans encombre. (SR, p. 62)

Saper leggere ed interpretare il paesaggio intorno a sé diventa, dunque, di vitale importanza per l'uomo il quale, in comunione con la natura ed i suoi elementi, è in grado di percepire in maniera empatica i cambiamenti in atto, come l'arrivo del nemico o il preannunciarsi di una guerra:

Pourtant, le calme du vieil homme n'était qu'apparent et son indifférence au paysage autour de lui qu'une feinte destinée à tromper un invisible observateur. En vérité, le jour qui se levait ne ressemblerait à aucun autre ; quant aux splendeurs verdoyantes de Matinino, Marocael doutait de les revoir jamais, passé le coucher du soleil. (SR, p. 166)

Allo stesso modo la natura stessa saprà ribellarsi alla volontà dell'uomo e punire i suoi errori, come lo sterminio del popolo dei Galibis, scatenando tutta la sua forza devastatrice:

Il fut bientôt établi que Guanikana entendait quitter l'île au matin à destination de la Grande-Terre, [...] lorsqu'il atteindrait les murs d'Hitianaco, qu'il verrait le spectacle des temples en ruine dévorés par la jungle et trouverait l'accès de la montagne sacrée obstruée par les roches de lave. [...] Ce jour-là peut-être le volcan de Matinino se réveillerait-il à son tour pour engloutir dans sa rage toute trace des derniers survivants de la race galibie. (SR, pp. 166-167)

Rassemblé au bord de la falaise, le peuple de Marocael avait suivi l'événement et connaissait à présent son destin. [...] Bientôt, la carcasse de la terre éclaterait pour livrer passage aux monstres voraces peuplant ses entrailles, des oiseaux terrifiants descendraient des airs pour lacérer les hommes de leurs becs ; l'Océan ferait connaître l'étendue de sa rage, de sa gueule jailliraient les créatures redoutables des profondeurs. (SR, p. 246)

La rappresentazione dello spazio che troviamo in questi esempi rivela dunque una visione della natura e del paesaggio antillani comune a tutti i popoli atavici protagonisti dell'opera di Brival, Galibis, Taïnos e Aloukous, una dimensione spaziale universale che fa delle isole dell'arcipelago caraibico un unico grande *pays*:

Par la lucarne, Akiwa contemple la terre. Elle distingue le rivage de sable blanc, les rochers montant la garde, la découpe bleue d'une montagne déchiquetant les hauteurs. Quel peut être le nom de ce pays, si semblable au sien ? (SR, p. 198)

All'interno di queste descrizioni paesaggistiche, emerge con maggiore forza nel corso del romanzo la presenza di uno stretto legame tra uomo e natura che anima la maggior parte delle vicende e degli eventi narrati, e che caratterizza quasi sempre i personaggi romanzeschi di Brival. Sono numerose le testimonianze, da noi raccolte, di questo profondo connubio tra l'essere umano e lo spazio in cui esso vive, e delle modalità che l'autore mette in atto per rappresentarlo sulla pagina. Ne abbiamo selezionate alcune tra le più rilevanti, a dimostrazione di come lo strumento letterario sappia farsi portavoce della condizione dell'uomo antillano, in epoche passate, e ancora oggi, profondamente legato alla sua terra, e viceversa della concezione di spazio come parte integrante della cultura e dell'identità antillana. Il personaggio di Noctilio, ad esempio, il cui nome la dice lunga sulla *liaison* uomo-natura, è un esperto conoscitore del paesaggio, della natura e dei suoi elementi, nei quali trova alternativamente alleanza, intimità, rifugio e protezione:

Noctilio savait comme partie de lui-même tous les chemins de Matinino ; il connaissait leurs feintes, leurs détours, leurs parfums de goyave, pomme-cannelle ou prune sauvage et le pouvoir de leurs plantes sacrées dont il était l'allié. (SR, p. 11)

Il s'était connu depuis toujours cette disposition d'âme qui l'amenait à rechercher la vie secrète qu'il pressentait battre sous l'apparence des choses. Les pierres elles-mêmes parlaient. (SR, p. 11)

Le sentier bascula vers l'abîme, cerné de rocaille, de cactus et de ronces. En contrebas se découpait l'anse aux crabes et sa lisière de sable gris. Noctilio s'installa au creux des rochers, désireux de faire une halte avant d'entamer la descente.
(SR, p. 13)

D'altronde, non è casuale che Brival abbia scelto Noctilio come primo testimone dell'arrivo dei bianchi a Grande-Baie, in un momento diciamo sacro per il guerriero, il riposo dalle fatiche della vita proprio tra le braccia della natura:

Il arrivait souvent à Noctilio de gagner le haut du promontoire où il aimait passer l'après-midi à guetter l'Océan, installé au creux des rochers. [...] désireux de faire une sieste confortable dans la sorte de niche tapissée de feuilles et de brindilles sèches qu'il s'était installée là-haut. (SR, pp. 65-66)

La meraviglia e lo sgomento causato dal "serpente alato" spezzerà per sempre l'equilibrio e la stabilità dei popoli autoctoni, grandi viaggiatori e conoscitori delle terre straniere, che pure restano basiti dall'arrivo del "popolo dalla pelle bianca":

[...] il (Noctilio) se crut encore endormi lorsqu'il découvrit les deux créatures à l'entrée de la Grande-Baie. [...] Le serpent ailé était venu à Grande-Baie, comme les visions l'avaient annoncé. (SR, pp. 66-67)

Eux, dont les ancêtres étaient venus depuis la grande terre jusqu'à Matinino en passant par toutes les îles de la mer, n'avaient jamais entendu parler d'un peuple à la peau si blanche ni des pirogues fabuleuses qui le conduisaient. (SR, p. 72)

Un altro personaggio simbolo della relazione tra uomo e spazio è il giovane Yayael, del quale seguiamo la prova da guerriero che deve affrontare attraverso la foresta e gli ostacoli della natura, a partire da un luogo chiuso, interno, la *case*, fino alla fuga precipitosa e angosciante verso l'esterno, verso il *morne*⁶. Data l'intensità della prova e la bellezza del paesaggio che viene descritto man mano che il personaggio ne esplora gli angoli più reconditi, ne riportiamo alcune tappe:

Yayael enjambait plaines et montagnes, ses mains ouvertes accrochant au passage les fruits mûrs du goyavier, une mangue, une pomme-cannelle [...] Son esprit allait libre dans le vent, et la vision lui revenait du carbet baigné par la lumière sale des torches. (SR, p. 59)

Yayael ouvrit les yeux. De nouveau il rencontra la touffaille sombre d'une case fermée, la toile rêche d'un hamac contre sa peau. [...] Il obliqua vers la mer afin

⁶ Il personaggio dello schiavo *marron*, e la sua fuga nel *morne*, è una figura-chiave nei romanzi di Chamoiseau, in *L'esclave vieil homme et le molosse*, e di Glissant, in *Le Quatrième siècle* e *Ormerod*. Si veda a tal proposito la nota n. 17 del presente capitolo, mentre per un confronto più dettagliato della rappresentazione del rapporto tra *marron* e spazio antillano nei diversi scrittori francofoni, si rimanda all'analisi comparatistica del capitolo 5.

d'éviter les parages de la case commune. Il remonta ensuite droit à travers le champ de manioc jusqu'à la rivière [...] Il s'enfonçait à présent dans le cœur du morne, empêtré de broussailles. [...] Il se mordait les lèvres pour ne pas crier, mais il avançait cependant, [...] L'épreuve était perdue, Yayaël le savait. (SR, pp. 82-83)

Durante il percorso nella foresta anche Yayaël, in un momento di pausa, scopre la presenza di una “bestia mostruosa” nel mare, la nave dei bianchi, e Brival dipinge la scena con un'attenzione particolare agli elementi spaziali e paesaggistici che ricorda la precedente descrizione della scoperta di Noctilio:

Il avait descendu le lit de la rivière sur plus d'une portée de flèche, [...] Il avait attendu de rencontrer une terre meuble, semée de rocaïlles, qui ne garderait pas les traces de son passage, avant de mettre pied sur l'autre rive. [...] La piste menait à une falaise déchiquetée surplombant l'Océan. [...] Cherchant une roche où s'adosser face à la mer, il s'avança vers l'abîme. [...] Instinctivement, il se baissa et rampa jusqu'aux grands cactus dressés en lisière de la falaise. Alors, il découvrit la carapace monstrueuse de la bête flottant sur l'eau. (SR, pp. 88-89)

La reiterazione della descrizione, con la doppia versione della scoperta dell'arrivo del colonizzatore da parte dei due personaggi indigeni, insieme alla scelta del momento di comunione tra uomo e natura come catarsi dell'evento che cambierà per sempre il destino dei popoli antillani, sono dunque alcune delle modalità di rappresentazione dello spazio che Brival mette in atto nella sua opera.

Continuando a seguire il cammino di Yayaël, assistiamo a momenti di sconforto o di indecisione del guerriero che si riflettono sempre nel paesaggio circostante, che sembra quasi partecipare in modo empatico alle paure e alle sofferenze del personaggio:

Yayaël hésitait entre poursuivre jusqu'au carbet de Gayak, ou bien rebrousser chemin vers le village natal, vers Akiwa, vers Ouboutou et la mort, peut-être. [...] La terre vacilla sous ses pieds, et les nuages dans le ciel se mirent à danser. (SR, p. 91)

Yayaël écoutait le dégorgeement torrentiel de la chute d'eau. À son réveil, il s'était retrouvé dans la grotte, le corps entouré de bandages de lianes, la jambe gauche prise dans une gangue d'argile séchée. (SR, p. 117)

Le ultime immagini di Yayaël, alla fine della sua prova, rivelano una profonda armonia tra l'uomo e la natura, una sorta di estasi come ricompensa delle fatiche della fuga, come questa descrizione da Eden terrestre di Yayaël e Akiwa che

corrono felici e spensierati nella foresta e si bagnano nelle acque del fiume suggerisce:

Yayael danse dans les arbres, franchit d'un bond le ravin, escalade le morne en courant. Yayael mêle ses éclats de rire au tumulte du grand bassin. [...] Ensemble, ils dansent dans les arbres, gravissent la falaise, dévalent la pente du ravin, déchirent en riant la pelade d'écumes du grand bassin de la rivière, comme ils le faisaient jadis, lorsqu'ils étaient enfants. (SR, p. 178)

Infine, quest'ultima tappa del percorso di Yayael nel paesaggio antillano non può che confermare il legame tra uomo e natura, laddove il mare sembra attendere il guerriero come una madre il figlio, o una donna il suo uomo, e lo segue con lo sguardo:

Le guerrier est déjà loin, il a pris le chemin le plus court pour rejoindre la plage. L'Océan apaisé le regarde venir. (SR, p. 184)

Il personaggio femminile di Akiwa è, come quelli maschili, portavoce della perfetta armonia dell'essere umano con la natura, come rivela il suo legame con l'albero sacro del *prunier-moubin*, del quale, proprio come una Eva creola, morde il frutto rosso:

En équilibre sur une branche haute du prunier-moubin, [...] Son corps souple de jeune iguane épousait la branche docile au passage du vent. [...] Akiwa ferma les yeux. La chaleur du matin grandissait dans son ventre. L'odeur des prunes, lourde et sucrée, lui donnait le vertige. Il s'y trouvait, disait-on, en plus de leur saveur, toute la force vivifiante des jeunes chasseurs galibis jadis changés en arbres par les dieux. À cause de cette parole, le prunier-moubin était devenu sacré, la loi réservait ses fruits au seul usage des caciques. (SR, p. 26)

Elle porta subitement le fruit sacré à sa bouche et le mordit jusqu'à le faire saigner, couler comme une lave incandescente irriguant ses entrailles. (SR, p. 28)

Anche nei momenti negativi e in seguito alle dure prove che la vita le ha riservato, la *femme galibie* viene descritta dallo scrittore attraverso metafore spaziali prese in prestito dal lessico naturalistico e paesaggistico:

Elle n'était plus rien, rien que l'immense carcasse béante de la grande pirogue, craquant de tous ses membres sous les assauts de l'Océan, rien qu'une branche d'arbre abandonnée au fil de la rivière, rien qu'une chair sans visage accroupie sous la terre. (SR, p.177)

fino alla completa unione tra la donna e la terra ⁷, attraverso gli elementi naturali:

Akiwa parcourait les vestiges de Grande-Baie.[...] Akiwa s'est roulée dans la cendre et la terre, ses cheveux sont devenus gris. [...] Elle parle aux roches brûlées, aux arbres dépeuplés, à l'esprit des morts, à celui des vivants ; elle s'adresse au vent, à la terre, à l'agonie, [...]. (SR, pp. 233-234)

Abbiamo visto, grazie ai personaggi di Noctilio, Yayael e Akiwa e al loro rapporto con la dimensione spaziale antillana, quali sono le modalità di trattamento dello spazio operate da Brival e la funzione del testo descrittivo nella sua opera. Sempre all'interno della descrizione del paesaggio esplorato secondo lo sguardo del nativo, un nuovo elemento subentra nel rapporto uomo-natura, vale a dire l'identità, arricchendo maggiormente la nostra riflessione sulla rappresentazione dello spazio. Se è vero che ciascun personaggio instaura una comunicazione, un dialogo unico e speciale con la natura e i suoi elementi, tuttavia il carattere corale e la dimensione sociale che da sempre caratterizza la produzione letteraria antillana, elegge tali personaggi come portavoce della ricerca identitaria che l'intero popolo antillano sta portando avanti dalla colonizzazione ad oggi e che passa necessariamente per il rapporto con lo spazio colonizzato.

La complessità della società antillana carica lo spazio di elementi identitari e culturali, la cui rappresentazione letteraria risulta dunque profondamente influenzata dal contesto specifico di appartenenza. Sebbene in alcune descrizioni dello spazio sia piuttosto difficile distinguere tra finzione, leggenda e realtà, ciò che interessa principalmente in questa sede è il processo di scrittura dello spazio e, in particolare, il modo in cui Brival lascia le tracce identitarie sullo spazio della pagina e della storia romanzesca.

Tutti i passi che qui riportiamo, nonostante la varietà delle tematiche trattate, sono accomunati dalla presenza forte di una componente spaziale o un

⁷ Si confronti con il legame donna-terra rappresentato dal personaggio glissantiano di Flore Gaillard, la guerriera *marronne* protagonista del romanzo *Ormerod*, che sarà oggetto della nostra analisi più avanti. Si veda a tal proposito la nota n. 19 del presente capitolo, e la riflessione sul ruolo dei personaggi femminili nella rappresentazione dello spazio nell'analisi comparatistica del capitolo 5.

elemento naturalistico, caricati di valenze socio-culturali, e dunque ritenuti sacri dai popoli indigeni nella loro tradizione atavica, e come tali parti integranti dell'attuale identità antillana; ecco, ad esempio, le origini divine della pianta della manioca, tuttora elemento primario della cultura alimentare delle Antille:

Les dieux avaient offert le manioc à l'ancêtre galibi afin qu'il sauve son peuple de la misère et de la faim. [...] Ensuite le messenger lui avait enseigné l'art d'user de la plante, disant qu'il fallait râper cette racine avec une pierre dure et picotée qu'on trouvait au bord de la mer ; exprimer soigneusement le jus de cette râpure comme un poison dangereux et du reste, à l'aide d'un feu, faire un pain qui leur apporterait force et santé. (SR, pp. 77-78)

La nascita di una nuova generazione viene salutata con una metafora presa in prestito dalla terra stessa:

Hiba était le fruit de la race ancienne. À présent, un sang nouveau coulait dans les veines des Galibis, un sang riche et tumultueux prenant sa source dans la terre de l'île et porteur de semences fécondes. (SR, pp. 123-124)

mentre gli interrogativi sulla genealogia del popolo antillano e sulle origini della loro razza, ipotizzano conquiste territoriali provenienti dalla madre Africa:

Se pouvait-il que des nègres aient précédé ses maîtres à la découverte de cette terre et qu'ils aient laissé trace de leur passage dans les similitudes qui se profilaient ça et là entre la culture des Indiens et celle de l'Afrique mère ? [...] Un conquérant africain avait pu s'aventurer autrefois sur la route de l'ouest et échouer quelque part dans ces îles ; à moins que ce ne fût dans une autre grande terre plus proche de l'Afrique, d'où seraient venus les ancêtres de ces Indiens... (SR, pp. 134-135)

La presenza del nemico, chiunque esso sia, popolo del *carbet* limitrofo o colonizzatore dalla pelle bianca, rappresenta la brutale invasione dello spazio e della terra, ai quali l'uomo antillano è profondamente ancorato, e dei quali difende non la proprietà bensì il legame affettivo. Il canto di dolore di Hibiti, altro personaggio femminile del romanzo, risuona come un lamento in tutta la foresta ridotta al silenzio dopo il passaggio del nemico, il quale ha lasciato nel paesaggio cicatrici indelebili:

Elle perçut brusquement le silence étrange pesant sur la forêt. Elle entendait couler la source proche au creux des pierres, mais les oiseaux s'étaient tus subitement, comme en réponse à un invisible signal. Tous ses sens en éveil, Hibiti écoutait la forêt, sans rien laisser paraître de son trouble. (SR, p. 151)

Hibiti brode un chant né de sa douleur, jailli de l'instant et que seule la mémoire du vent, demain, retiendra:

*Où es-tu, homme ancien ?
 De la terre tes pieds ont
 flairé toutes les poussières
 et tes yeux contemplé
 les plus hautes cimes.
 Tu étais le guerrier qui
 veille aux portes du carbet
 menacé.
 [...]
 L'ennemi maudit a piétiné
 la terre de mon jardin,
 rompu le cours de la source
 où hier encore tes lèvres ont bu.
 L'ennemi le haï a massacré
 les fleurs de mon jardin
 [...]* (SR, p. 157)

La missione di preservare la razza e guardare al futuro del popolo è riservata alle donne, che Brival ama dipingere come personaggi forti e carismatici, e che racchiudono in sé il segreto della nuova generazione; e il legame tra natura e uomo si declina questa volta nella dimensione tutta femminile della maternità, atto di iniziazione alla nuova identità del popolo antillano:

Aujourd'hui venait leur tour de veiller sur la race. Elles la guideraient sur le chemin des eaux jusqu'à la terre hospitalière où elle reprendrait racine, comme l'ancêtre l'avait fait jadis. Mais, cette fois, le sens de l'acte serait changé, car elles trouveraient en elles-mêmes la pirogue, l'Océan et l'île féconde d'où le nouveau peuple prendrait jour. (SR, pp. 251-252)

Vogliamo concludere la prima tappa della nostra esplorazione dello spazio antillano con l'immagine finale di uno dei due romanzi, dove troviamo un personaggio-simbolo della comunione tra uomo e natura testimoniata finora:

Levant les yeux vers la montagne, il vit danser l'aigle-menfenil par-dessus les falaises. – J'arrive, mon frère, souffla Noctilio, attends-moi... (SR, p. 252)

Se il primo *volet* della dicotomia *esterno = natura = isola vergine* può considerarsi ampiamente documentato, resta da analizzare il secondo, *interno = cultura = isola colonizzata*, attraverso le descrizioni della natura e del paesaggio fatte dalla prospettiva del colonizzatore, che ci restituiscono un'immagine dell'isola colonizzata. Mentre i personaggi osservatori dell'isola vergine e di uno spazio ancora inesplorato sono stati gli antichi abitanti dei Caraibi, Brival affida ad un gruppo di conquistatori spagnoli, tra cui spicca il nome di Colombo, la

descrizione dell'arcipelago e della sua natura, secondo lo sguardo accecato dalla ricchezza e dal potere dell'uomo bianco.

Il romanzo, infatti, presenta una narrazione binaria, da un lato le vicende dei popoli indigeni con la descrizione della loro vita quotidiana immersa nella natura, come i Galibis che per proteggersi dal sole e dagli insetti si coprono il corpo dell'estratto di una pianta, il "sangue del roucou", appunto, dall'altra l'arrivo di Cristoforo Colombo e delle tre caravelle spagnole nell'arcipelago caraibico, alla scoperta di terre e ricchezze da conquistare. La versione romanzesca di un evento come la conquista dell'America che cambierà per sempre la carta del mondo e il destino dei popoli, diventa sotto la penna di Brival un pretesto per raccontare e descrivere lo spazio antillano, la natura e il paesaggio isolani, ma questa volta dal punto di vista del colonizzatore bianco.

Le immagini delle terre oltreoceano alimentate nella mente degli europei dalla fantasia e dal desiderio, oltre che dalla paura per l'ignoto, si alternano sulle pagine del romanzo man mano che le navi si avvicinano all'arcipelago. Lo stereotipo occidentale della terra lontana e inesplorata, di quell'altrove che terrorizza e si immagina popolato da mostri, che non sono altro che frutto di paure mentali, incrementate da racconti e leggende da marinaio:

Des marins rescapés des naufrages et qui s'étaient perdus pendant des longues semaines dans ces parages ont parlé des monstres, des terreurs que renferme la mer dans ses profondeurs. Entends-tu, Ortega ? Nulle terre là-bas, nul pays de rêve et rempli d'or comme tu l'imagines. (SR, pp. 15-16)

non impedisce di certo al colonizzatore, bramoso di terre e oro, di realizzare i suoi sogni di conquistatore, anche se costano lunghe attese e calcoli illusori davanti ad una cartina del mondo tutta da tracciare:

- Elle est là ! jura-t-il, étendant sa main nue sur la carte. Je la sens battre sous mes doigts. Aussi vrai que cette terre existe, ses trésors s'entasseront bientôt dans les coffres d'Espagne... (SR, p. 21)

Le capitaine Oliveira suspectait une erreur dans les calculs de l'amiral. [...] Ainsi, par calculs interposés, Colombus en était venu à réduire la carte du monde d'un bon quart de sa taille admise. (SR, p. 53)

Ed ecco come appare l'isola agli occhi della vedetta, quasi un miraggio di terra e sabbia, troppo simile alla costa spagnola e per nulla terrificante alla vista, per essere reale:

Tout à coup, il sembla à José Luis, installé à la vigie du grand mât, qu'il voyait une mince bande de sable blanc prolongée d'une autre ligne noire, couleur de terre. [...] Il promena son regard à la ronde et rencontra l'île. Elle s'était encore rapprochée. On distinguait maintenant le profil de ses hauteurs accusant une légère teinte mauve. (SR, p. 41)

L'esplorazione dell'isola e delle sue coste alla ricerca di un punto favorevole all'attracco, ne rivela fin da subito la natura selvaggia e inospitale, di certo poco adatta a vascelli spagnoli di fine '500:

Colombus guettait l'échancrure d'une baie hospitalière susceptible d'offrir un mouillage sûr. [...] Mais, par bâbord, la côte fuyait toujours sans qu'un rivage parût assez sûr aux yeux de l'amiral pour abriter l'expédition. Colombus craignait les bancs de sable où les bateaux risquaient de s'échouer, sinon pire. [...] À midi, ils contournèrent l'île par le nord et furent, à l'heure des vêpres, en vue de la crique abritant le carbet d'Ouboutou. (SR, p. 60)

Tuttavia, l'arrivo sulla terra, qualunque essa sia, dopo lunghi mesi di navigazione, in condizioni precarie e in preda a terribili angosce, scatena negli uomini dell'equipaggio l'istinto di toccare la terra col proprio corpo, rifugiarsi infine nel suo grembo materno come fa un figlio con la propria madre; la scena che descrive questo contatto tellurico è simbolica del profondo legame tra terra e uomo che non fa più distinzione tra colonizzati e colonizzatori:

Les hommes peuvent enfin toucher la terre, la saisir, se jeter sur elle à bras ouverts pour l'éteindre, l'embrasser. (SR, p. 68)

Quando i bianchi scoprono il primo villaggio, il *carbet* di Ouboutou, segno della presenza di esseri umani sull'isola, la descrizione che ne fanno rivela tutti i pregiudizi dell'uomo occidentale, il quale circoscrive il nuovo spazio secondo i parametri a lui noti, come le misere capanne d'Africa, i lussuosi palazzi descritti da Marco Polo, la grandezza come simbolo di potere:

Embusqués à leur tour dans les rochers, Colombus et sa suite découvraient le carbet d'Ouboutou, ses cases en terre battue, coiffées de latanier, de vétiver. [...] De plus, ces hommes vivaient dans des cases semblables à celles des nègres d'Afrique, et pas une seule construction aux alentours ne semblait correspondre aux palais de marbre, aux temples tapissés d'or, décrits par Marco Polo. Et l'or ? Où se trouvait l'or ? Peut-être dans cette grande case, là-bas ? Elle

semblait bien figurer un temple par ses vastes dimensions et sa position centrale dans le village. (SR, pp. 69-70)

Soddisfare la propria curiosità, alimentare lo stupore, e conoscere la diversità per poterla sfruttare a proprio piacimento sono gli unici obiettivi che il colonizzatore si pone quando entra in contatto con la nuova realtà, spaziale e culturale dell'isola:

Les hommes, incrédules, parcouraient le village désert. [...] ils entreprirent une fouille systématique du village. Certaines des cases étaient fermées par un ingénieux système de serrure en bois [...] Des marmites en terre cuite, des coupes faites d'une sorte d'écorce provenant certainement d'un fruit d'un arbre [...]. (SR, p. 71)

L'amiral avait tout voulu connaître du nouveau monde. [...] Il s'était fait promener, en compagnie de ses hôtes, dans tout le village, curieux de tout ce qui se présentait autour d'eux, [...] (SR, p. 104)

I popoli autoctoni, invece, si avvicinano allo straniero con modalità ed intenti diversi, prima con curiosità, poi con diffidenza, osservando con molta attenzione il rapporto che l'uomo bianco instaura con il nuovo spazio, il suo modo di muoversi nel rispetto della natura, in quanto nella tradizione dei Galibis ogni azione umana è associata ad uno spazio o luogo del *carbet*, come dimostra il percorso che Noctilio fa fare agli stranieri per accoglierli nel villaggio:

Les étrangers avaient visité le village, fouillé les cases, tout cela sous l'œil médusé des guerriers dissimulés dans le feuillage des arbres avoisinants. [...] Ils étaient repartis, laissant le carbet comme ils l'avaient trouvé. Ils avaient respecté les pierres du foyer. (SR, p. 72)

Les étrangers avaient alors été invités à pénétrer dans le village, et Noctilio les y avait menés de telle sorte qu'ils longent d'abord l'allée centrale [...] Ensuite, ils avaient gagné la case commune où les guerriers les attendaient, [...] (SR, p. 101)

La specificità delle due visioni dello spazio, quella del colonizzatore e quella del colonizzato, denota sempre le numerose descrizioni spaziali e paesaggistiche che popolano il romanzo, come ad esempio la vista della nave che riposa nella baia, che ispira in Montezar, il medico di bordo di Colombo, e nell'indigeno due immagini diverse:

Le bateau se balançait à peine sur l'eau dormante... Cette vision insolite de la mer l'amena à repenser à la mangrove marécageuse croupissant non loin de la demeure des sauvages, puis subitement à l'eau jaillissante de la grande rivière se jetant dans la baie. (SR, p. 113)

[...] un bateau solitaire [...] était tapi dans la crique aux tortues. Il était judicieusement placé à l'abri des récifs de telle sorte qu'il soit invisible de la mer et ne puisse se voir de la terre que si l'on grimpait en haut d'un arbre [...]. (SR, p. 149)

L'invasione dello spazio da parte del bianco e la trasformazione dell'isola vergine in territorio colonizzato, passa attraverso la legittimazione della presenza fisica e spaziale del colonizzatore, precedente a quella culturale, che avviene attraverso precise strategie di appropriazione del paesaggio, come la costruzione del forte e la sua inaugurazione con una cerimonia ufficiale, uno dei primi segni spaziali della colonizzazione:

L'emplacement choisi pour édifier le fort se trouvait quelque peu en retrait du village, sur une butte de terre s'avancant dans la mer comme un bout de presqu'île, cernée par la mangrove sur ses arrières. Ils prirent soin de l'établir à la jonction du carénage (le nom qu'ils donnaient à l'entrée du port naturel) et de la rade, [...] le fort s'achèverait. Il demeurerait de taille modeste, mais il serait là, bien en vue au fond du cul-de-sac de la baie, en avant-garde du Nouveau Monde. (SR, pp. 163-164)

Au matin du troisième jour de mai, en présence de l'amiral, des officiers et des marins réunis au grand complet, l'ouvrage, baptisé « Fort du roi », fut consacré par le père Felipe et solennellement remis au commandement du capitaine Miguel de Oliveira [...]. (SR, p. 165)

Un'altra modalità di appropriazione coercitiva, seppur indiretta e più subdola, del territorio appena scoperto, riguarda la classificazione e la catalogazione della natura, umana e animale delle Antille, ad opera degli studiosi o scienziati occidentali, i quali si dilettono a fare rapporto alla famiglia reale della bellezze della fauna e della flora locale oltre che degli usi e costumi degli indigeni, redigendo dei veri e propri inventari, erbari, cataloghi.

Ecco alcuni esempi del paziente lavoro di osservazione e redazione al quale il dottor Montezar dedica gran parte del suo tempo :

Ils habitent dans des huttes simples qui ne leur servent qu'à dormir, [...] (SR, p. 175)

CARBET : village ; GALIBI : nom qu'ils se donnent (signifie « vient de la mer ») ; ROUCOU : huile végétale de couleur rouge dont ils s'enduisent le corps afin d'être protégés de la morsure des insectes. (SR, p. 174)

Interessanti risultano le modalità di interazione del colonizzatore con l'indigeno, quest'ultimo considerato dal bianco la chiave di lettura del paesaggio e della

natura selvaggia dell'isola, che racchiude tuttavia ricchezze recondite alle quali solo l'esperienza e la bravura dei popoli autoctoni possono condurre:

Reprenant conseil auprès du cacique, Colombus s'avisa que la terre qu'ils cherchaient pouvait se trouver plus en avant vers l'ouest. Le sauvage semblait indiquer que ces deux îles sœurs faisaient partie de tout un archipel longeant la rive d'une grande terre. (SR, p. 182)

Ils apprirent ainsi qu'ils se trouvaient présentement dans le royaume d'Anacaona, fille de la très belle, en île d'Ayti. Les Espagnols s'émerveillaient à la vue des paysages luxuriants s'étalant de toutes parts, des champs cultivés où poussaient le coton, le manioc et d'autres légumes inconnus, des vergers chargés d'arbres fruitiers que seule la main de l'homme avait pu arracher de la forêt tropicale couvrant les hauteurs. (SR, p. 199)

Tuttavia, il rapporto tra bianco e indigeno è caratterizzato da una forte ambiguità e Colombo non arriverà mai a fidarsi ciecamente di coloro che considera selvaggi, cosciente delle sue cattive intenzioni dissimulate sotto la missione civilizzatrice, e soprattutto del pericolo costante che risiede nella natura stessa, grande alleata dei popoli autoctoni:

Conscient du péril lové dans les forêts sombres et envoûtées du Nouveau Monde [...] Colombus ne s'aventurerait jamais loin sur la terre ferme avant d'être complètement rassuré sur l'esprit pacifique des natifs [...]. (SR, p. 213)

Ils avaient fouillé la falaise et ses environs sans trouver âme qui vive. [...] Brusquement, une cinquantaine d'entre eux jaillirent d'un seul élan, qui des branches des arbres, qui des roches et des buissons où ils s'étaient dissimulés. (SR, pp. 230-231)

Nel secondo romanzo di Brival da noi scelto, *Le Dernier des Aloukous*, ritornano con grande forza le tematiche inerenti allo spazio e alla sua rappresentazione letteraria trattate finora, con analogie e divergenze tuttavia molto interessanti. Ritroviamo l'opposizione tra le diverse rappresentazioni della natura fatte dal colonizzatore e dal colonizzato, ma questa volta la dicotomia tra spazio inesplorato e spazio colonizzato viene declinata nel rapporto tra tradizione e modernità, attraverso descrizioni della nuova dimensione spaziale simbolo del potere bianco, la città e con essa le strade, come *la route*, quella linea di asfalto che attraversa il cuore della foresta e ne trasforma completamente il volto paesaggistico, in nome del tanto bramato progresso e della civiltà. Possiamo dunque parlare di un inedito rapporto dicotomico dell'uomo con lo spazio naturale, quello dell'isola vergine ed

inesplorata, distinto dal nuovo spazio artificiale, quello costruito per mano del bianco.

Anche questo romanzo di Brival vuole essere un omaggio agli antichi popoli dei Caraibi, nonostante l'ambientazione moderna, una *brousse* nella Guyana attuale⁸, dove vivono gli Aloukous, discendenti degli schiavi marrons, fuggiti dalle piantagioni della costa. Il villaggio in cui vivono i personaggi del romanzo, è una sorta di piccolo paradiso in piena America del sud, un angolo d'Africa, culla di tradizioni ataviche e insieme un rifugio dalla civiltà e dal progresso che rimangono, ancora per poco, alle porte della foresta, nelle città di Cayenne e Chicago, minacciando la natura e i suoi abitanti. Una miriade di personaggi, umani e divini, o spesso a metà tra cielo e terra, animano la vicenda: Sarafina, la bambina dai poteri magici eletta dagli dei, e il suo amante Kotonabé, la dea Kàala che le fa da guida, Tienbô, la "déesse-liane", Raoni, il guerriero folle, Soronago, capo degli Aloukous... Stavolta il colonizzatore, a parte i Francesi e le loro *routes*, che appaiono come un'inquietante presenza che incombe sul villaggio, è rappresentato dal personaggio ambiguo di Olivarès, un arrivista senza scrupoli che ricrea all'interno del villaggio una parvenza di ordine, dettando regole personali al solo fine di spegnere la sua sete di ricchezze.

I nuovi personaggi di Brival, che siano appartenenti al popolo indigeno o al popolo detto civilizzato, sono tutti accomunati da una grande attenzione al paesaggio, come si evince dall'incipit del romanzo già citato in precedenza, dove si presenta l'immagine di una natura antropomorfa e in continuo dialogo con l'uomo. Ecco alcuni passaggi del libro che testimoniano ulteriormente la capacità dell'uomo antillano di osservare la natura e di ammirarne la bellezza:

⁸ Le modalità di trattamento della dimensione temporale, come l'uso del presente all'interno di romanzi storici, costituiscono una specificità dell'opera di Brival, la cui riflessione sulla coordinata del tempo lo porta addirittura a cancellare la parola "futuro" dal suo dizionario, come rivela la Ghinelli nell'intervista di *Archipels*: «Le fait d'avoir rayé le mot futur de son dictionnaire oriente sans aucun doute la poétique de Roland Brival. Cet écrivain s'est interrogé sur la dimension du temps par le biais de ses romans historiques, et ce questionnement l'a amené à s'occuper du présent en priorité, tout en mêlant différents rythmes dans ses fictions». *Ibidem*, p. 12.

Sur le seuil de la case, la lumière crue du petit jour lui [Tienbô] blessa les yeux. La pluie avait cessé. Une odeur lourde de terre mouillée montait de la forêt. La jeune femme s'immobilisa, attentive au paysage familier des toits rassemblés sur la butte. (DA, p. 27)

Èwè, les yeux fermés, écoutait dans la nuit le clapotis tranquille de la mer contre la coque du bateau [...]. (DA, p. 61)

Devant lui, le paysage se brouillait. Le fil ténu du sentier s'éparpillait en mille directions à travers la jungle. (DA, p. 125)

Avevamo già accennato in precedenza all'attenzione rivolta da Brival ai personaggi femminili, infatti, in questo romanzo egli elegge come portavoce e simbolo della comunione tra uomo e natura il complesso personaggio di Sarafina, una bambina prescelta dagli dei Yorkas e dunque in possesso di poteri straordinari che le permettono di parlare con gli animali, con gli alberi e di interagire con la natura. Il libro straborda di momenti esemplari in cui la piccola entra in contatto con gli elementi della natura e lo scrittore si diletta a creare scene suggestive dove il paesaggio, la natura, la foresta, l'acqua, le rocce e Sarafina si fondono e si confondono in un unico personaggio.

Qui di seguito abbiamo raggruppato alcuni brani dove la confusione tra uomo, animale e pianta viene descritta attraverso metafore e similitudini che prendono in prestito i lessici delle diverse specie e creano inediti *mélanges*, come nella descrizione del mare, vero mistero e attrazione per la bambina, il mare che “ruggisce” o “graffia”:

Le friselis soyeux ne manquait jamais d'évoquer pour elle les récits des Anciens au sujet de la mer. Sarafina avait si souvent rêvé de l'immense étendue bleue, sillonnée de panaches d'écume [...] D'avance, elle s'immergeait dans le murmure des vagues. Ou bien elle les entendait soudain ramassant leur colère. [...] La mer feulait, grondait, rugissait comme la femelle d'un jaguar protégeant ses petits. (DA, pp. 11-12)

[...] Sarafina abordait la rive et remontait vers la crique-aux-iguanes. L'eau, brisée par une barrière de rochers, tourbillonnait là-bas en lançant rageusement vers le ciel ses griffes d'écume. (DA, p. 15)

Une immense étendue d'eau sombre qui s'étalait à perte de vue, jusqu'à l'endroit du ciel où s'en allait mourir chaque nuit le soleil sur son lit de feuilles d'or. (DA, p. 42)

A volte il corpo di Sarafina diventa addirittura invisibile e si mimetizza con l'albero del wacapou, sacro e rispettato dagli indigeni :

Sa peau brune, elle le savait, la rendait invisible dans l'ombre des lianes qui tombaient en cascade des branches du wacapou. Une cachette idéale où personne ne se risquerait. Ces arbres inspiraient crainte et respect, même aux anciens du village. On les disait capable d'attirer le mauvais sort. (DA, p. 12)

oppure, al sicuro nella foresta, la bambina trascorre il suo tempo con gli animali, vivendo come loro, insieme a loro, senza alcun rimpianto per la vita degli umani nel villaggio:

La forêt seule était devenue son nouveau domaine, le lieu favori de ses vagabondages. Curieuse de la vie que menaient ses compagnons du monde animal, elle passait des journées entières à les observer, [...] Au bout d'un mois, elle s'était fait ainsi plus d'amis parmi les habitants de la forêt que du temps où elle vivait au village. (DA, p. 145)

L'ingresso di Sarafina nella foresta, in completa solitudine, dà vita ad un meraviglioso prodigio, durante il quale la bambina assiste ad una vera e propria metamorfosi della foresta in una creatura dalle fattezze umane, dove la dea Kàala si fonde con la natura circostante e viceversa:

Depuis quelque temps, le même prodige se renouvelait toutes les fois qu'elle s'aventurait seule dans la forêt. Elle s'entendait héler par son nom. Les voix, nombreuses, chuchotaient dans les arbres, s'envolaient des rochers, voyageaient devant elle comme le chant d'une source cachée dans les feuillages, les caresses du vent dans un champ de cannes ou de maïs. (DA, pp. 12-13)

Sous les yeux émerveillés de la fillette, la forêt s'était métamorphosée en une créature aux mille bras et jambes, dont la toison hirsute de lianes et de broussailles s'écartait docilement devant elles. [...] Au seul son de sa voix, (de Kàala) les arbres frissonnaient, déployaient leurs racines, leurs branches se tendaient vers elle comme pour mendier une caresse au passage. (DA, p. 13)

Seguendo le esplorazioni di Sarafina attraverso la foresta antillana, si può ampiamente ammirare il paesaggio isolano, descritto dall'autore attraverso tutta una serie di immagini paradisiache che tuttavia non hanno nulla di esotizzante ma che rivelano l'intensità dello sguardo umano che si posa sulla natura:

Au hasard de leurs balades à travers la forêt, Sarafina, éblouie, découvrait nombre de merveilles [...] : des criques sauvages où l'eau de pluie dormait à l'ombre d'immenses futaies de bambous ; des falaises constellées d'orchidées comme un ciel envahi par des milliers d'oiseaux déployant leurs plumages ; des cascades où flambait le soleil, prisonnier de leurs écrins d'eau vive ; des arbres géants [...] (DA, p. 42)

Che il rapporto tra uomo e natura sia di vitale importanza presso i popoli autoctoni, oltre che elemento costitutivo della loro cultura e identità, si evince

anche dal peso che la terminologia naturalistica possiede in alcuni modi di dire e proverbi aloukous, così come le fasi della vita umana sono in perfetta armonia con i cicli naturali :

« L’homme est une pirogue sans maître livrée à la merci du fleuve », lui avait dit la vieille Yorka. « Prise dans les tourbillons du courant, elle ne fait que tourner sur elle-même en croyant avancer. » (DA, p. 44)

– Elle s’appelle Sarafina, une enfant du village.
– Que viendrait faire cette gamine *dans le paysage* ? Tu te fiches de moi ? [...] (DA, p. 104)

Au Commencement coulait le fleuve, disait la vieille Niri. L’eau sombre et lumineuse, de toute éternité, jaillissait des entrailles de la terre, comme expulsée d’une blessure secrète dont la plaie ne s’était jamais refermée. Il en allait de même pour les femmes. (DA, p. 144)

Un altro personaggio femminile di grande complessità, affine a quello di Sarafina in quanto profondamente legato al paesaggio e al dialogo con la natura è Tienbô, definita “la déesse-liane”, la dea-liana. Da notare, tuttavia, negli esempi seguenti la carica negativa che caratterizza l’attraversamento di Tienbô nella foresta e il contatto con la natura ed i suoi elementi; la notte che abita il suo cuore si riflette nell’oscurità della foresta, le sofferenze che sta provando le lacerano l’anima come pietre e spine il suo corpo, in uno stato empatico tra la donna e la natura che viene così descritto:

Tienbô descendait le fleuve. Aveugle à la lumière, aveugle au paysage, sourde au grondement des moteurs à l’arrière des pirogues. La nuit était en elle. La nuit se servait d’elle comme d’un hamac où dormir, comme d’une case où vivre, boire et manger. (DA, p. 114)

Elle courait. Ses jambes se dérobaient sous elle, mais elle courait. [...] Ronces et lianes lui cinglaient la peau, ses pieds s’écrochaient au passage sur l’arête des pierres, elle s’obstina pourtant. (DA, p. 116)

All’interno di questo legame indissolubile tra l’uomo e la natura, ritroviamo di nuovo, come nel primo romanzo, quell’elemento identitario alla base della cultura degli antichi popoli dei Caraibi e dell’odierna società creola, che ritorna costantemente, e sempre accompagnato da una componente spaziale o naturalistica, in tutti i momenti del romanzo in cui l’autore rende omaggio alla saga del popolo aloukou e alle loro tradizioni. A partire dalle origini etimologiche del nome Aloukous, discendenti dei primi schiavi marrons in fuga dalle piantagioni di canna, associati al territorio di appartenenza come :

[...] les Aloukous du Haut-Fleuve, les derniers du clan à vivre loin des Blancs, dans le respect des traditions. (DA, p. 23)

la storia antica di questo popolo e le sue radici sono intrinsecamente legate alla concezione di spazio e alla terra su cui hanno abitato per millenni prima dell'arrivo dei bianchi, quel *pays reculé*, da sempre oggetto di lotte intestine tra i popoli costretti a coabitare nelle isole dell'arcipelago:

Indiens et Noirs se partageaient depuis des temps immémoriaux le pays reculé. Les premiers s'y trouvaient déjà avant l'arrivée des Blancs. Quant aux seconds, amenés d'Afrique par la traite coloniale trois siècles plus tôt, ils ne s'étaient retrouvés libres qu'au prix d'une guerre féroce qui leur avait permis d'imposer aux colons français et hollandais l'abolition de l'esclavage. (DA, p. 17)

e la cui appartenenza agli Aloukous è stata decisa dagli dei Yorkas, i quali hanno trasmesso agli umani i poteri e le conoscenze per poter dominare una natura così ostile, e difendersi dagli attacchi dello straniero:

Kàala, en chemin, lui racontait l'histoire ancienne du pays aloukou, et la longue guerre qu'avaient menée, pour reconquérir la liberté, les premiers Noirs arrachés à la terre d'Afrique. [...] Nous leur avons appris les chants du fleuve, du ciel et de la terre, et les invocations des esprits qui vivaient ici avec nous. Lorsque l'homme blanc est arrivé pour les traquer, ils devenaient invisibles sur sa route [...] (DA, pp. 42-43)

Ad esempio, Brival inserisce nella sua vicenda romanzesca la leggenda del suicidio collettivo di un gruppo di guerrieri, lanciatisi da una scogliera per sfuggire al nemico bianco, episodio storico che è rimasto nella memoria collettiva e nel paesaggio stesso, visto che il dirupo è stato chiamato “salto della morte” in omaggio al gesto simbolico degli indigeni come ricorda Raoni, il guerriero folle:

À ses pieds, la berge rocheuse de la cascade avait vu se fracasser les corps de nombreux guerriers tombés par accident du haut de la falaise. L'endroit avait d'ailleurs été baptisé « le saut de la mort » en hommage, disait-on, au premier brave qui, de là-haut, s'était élancé pour tenter un plongeon dans la faille écumante du grand bassin. (DA, pp. 122-123)

L'idea che la natura stessa sia la custode della parola divina e della verità sulle origini del popolo Aloukous viene ribadita spesso nel corso del romanzo, come nel caso del canto di Soronago, il capo dei guerrieri aloukous, che così descrive la sua *parole*, linfa vitale della foresta che dalla natura proviene e alla natura ritorna:

« Ma parole court dans les grands fonds. Elle a suinté de l'écorce des arbres, elle a goûté leur sève et s'est nourrie de leurs racines. Ma parole a voyagé à travers ravines et cascades. Elle s'est regardée naître dans l'eau des sources claires, [...] Ma parole a grandi dans les herbes sauvages, [...] Ma parole est le cri des oiseaux de la nuit, le scintillement d'un feu de lune dans les bambous du fleuve, l'obscurité opaque et sourde des cavernes du monde... ». Ainsi chantait Soronago [...]. (DA, p. 21)

Ed ecco come appaiono agli occhi del bianco, in questo caso il brasiliano Olivarès, che avremo modo di incontrare più avanti, i poteri in possesso degli Aloukous, gli unici in grado di conoscere tutti i segreti della natura e di utilizzarli a loro vantaggio:

La forêt abritait d'immenses pouvoirs. Un savoir que possédaient d'instinct ces sauvages restés proches du monde animal. L'on parlait, sur le fleuve, de plantes qui vous aidaient à changer de forme à volonté, [...] D'autres rendaient leur maître invisible ou lui conféraient la faculté de voler. [...] Les Aloukous pratiquaient d'ailleurs de telles cérémonies. (DA, p. 107)

Un'altra modalità di rappresentazione dello spazio messa in atto da Brival risiede nei viaggi che Sarafina e il suo amante Kotonabé compiono, grazie ai poteri della bambina-prodigio, attraverso un'altra dimensione spazio-temporale, spostamenti virtuali durante i quali sorvolano la terra alla scoperta di città e popoli diversi:

[...] Dans chacune des villes où, d'un commun accord, Kotonabé et elle choisissaient de faire escale, elle n'en revenait pas de découvrir autant de peuples différents. « Autant qu'il y a de grains dans un champ de maïs ! » (DA, pp. 82-83)

tra cui *le pays des Blancs* o *le pays des ancêtres*, quest'ultimo descritto attraverso una visione apocalittica, metafora dei lunghi secoli di guerre e sofferenze che hanno deturpato il volto dell'Africa :

Mais ils voyageaient bien plus loin que le ciel du pays aloukou, bien plus loin que le fleuve et la mer, jusqu'au pays des Blancs. (DA, p. 57)

Finalement déçue de toutes ces rencontres, Sarafina n'avait plus songé qu'à visiter le pays des ancêtres. [...] Le ciel d'Afrique, plus sale que les eaux du Maroni au lendemain d'un déluge, ressemblait à un immense champ de bataille. Des milliers de cadavres d'enfants au ventre ballonné flottaient à la dérive, mêlant leur pestilence à celle des fumées qui montaient des villes en flammes. (DA, p. 86)

Tuttavia, lo scrittore non dimentica mai di ribadire la causa della maledizione che si è abbattuta sui popoli indigeni, e che, per uno scherzo del destino, risiede

proprio nel cuore della terra, il tanto bramato “metallo giallo”, l’oro, al quale il bianco anela:

Le Blanc voulait de ce métal jaune qui lui garnissait la bouche. Il voulait savoir où s’en procurer, dans quelle source, quelle rivière, à quel endroit du fleuve.
(DA, p. 28)

e che invece l’indigeno, nella finzione romanzesca, trova quasi per caso :

Un bloc de pierre se détacha de la voûte et roula à ses pieds, scintillant comme un morceau d’étoile. Se baissant pour le ramasser, il eut alors la surprise de sentir palpiter dans sa paume une matière chaude et vivante. [...] Jamais encore il n’avait vu ni même entendu parler d’une pépite d’or de cette taille.
(DA, p. 72)

Una volta scoperte le ricchezze che l’isola vergine nasconde, il colonizzatore cambierà per sempre il volto della terra da lui conquistata, trasformando lo spazio naturale in uno spazio artificiale, invadendo e colonizzando la geografia prima della società autoctona. Il romanzo di Brival, mettendo in scena l’ultimo discendente degli Aloukous e il suo tentativo di proteggere l’ultimo angolo di paradiso dalle grinfie del colonizzatore, ripropone in chiave moderna l’antica lotta tra tradizione e modernità che da sempre accompagna l’evoluzione dei popoli e delle culture. Questa volta, tuttavia, la questione è resa ancora più complessa dalla componente spaziale che assume un ruolo primario nella rinegoziazione di un’identità, individuale e sociale, continuamente messa in discussione dall’Altro, dal bianco e dalla sua cultura ritenuta superiore e dunque imposta.

Come già annunciato in precedenza, sono due i nuovi elementi spaziali che sconvolgono la natura e il paesaggio antillano, vale a dire la città, nel nostro caso Cayenne, e la maledetta *route*, la strada che il colonizzatore sta costruendo nella foresta. Si tratta di un’anteprima della nuova dimensione spaziale urbana che in autori come Chamoiseau e Confiant troverà espressione narrativa e sarà soggetto della nostra analisi nel secondo sottocapitolo ⁹. I passi che abbiamo qui raccolto descrivono queste due nuove tracce spaziali lasciate dall’arrivo dei

⁹ L’utilizzo del termine “anteprima” rientra nella sequenza delle opere e degli autori voluta dal nostro impianto analitico, che come già ribadito non rispetta l’ordine cronologico del corpus letterario scelto.

bianchi nel paesaggio della *brousse*, attraverso lo sguardo ora dell'ultimo rappresentante degli Aloukous, carico di malinconia e rispetto per madre natura, ora del colonizzatore bianco, nelle vesti del famigerato "capitano" Olivarès, un brasiliano dissoluto e affarista. Ecco come appare agli occhi dell'indigeno Kotonabé la città di Cayenne, che ricorda con un brivido di terrore e angoscia:

Les yeux lui étaient sortis de la tête quand il avait découvert le spectacle de la foule aux allures extravagantes qui se pressait dans les rues. [...] Il se revoyait, tremblant d'effroi devant les monstres de fer qui grondaient dans les rues. Quant aux cases, hautes de plusieurs étages, il les avait crues réservées à l'usage des dieux. Ce soir, lui revenait ces images et, de nouveau, l'angoisse lui serrait le cœur... (DA, p. 30)

luogo di miseria e sfruttamento, come suggerisce Brival con la metafora spaziale della mangrovia insalubre piena di fango, dove gli indigeni sono arenati come piroghe rotte:

Ceux-là vivaient à Cayenne. Des milliers d'autres leur ressemblaient, parqués dans les cases insalubres des environs du port. Arrachés à leurs villages par la main de l'homme blanc, ils avaient échoué là, dans la gueule du fleuve, comme ces pirogues que l'on retrouvait parfois enlisés dans la boue de la mangrove. (DA, p. 32)

La visione infernale dello spazio urbano, una sorta di incubo in stato di veglia, contrapposta alla bellezza del paesaggio naturalistico della *brousse*, insidia in Kotonabé la paura di non essere creduto ai suoi simili circa l'esistenza di un luogo così terrificante:

« Qui me croira ? », se disait-il Kotonabé, sûrement. Il a voyagé jusqu'à Cayenne. Il connaît le pays des Blancs. » DA, p. 76

Anche la città di Chicago si presenta agli occhi di Tienbô, abituata a vivere nella foresta e a dialogare con la natura, come uno spazio negativo e alienante, una sorta di prigionia : la vera "giungla" è in questo caso lo spazio urbano, la cui descrizione rimanda ad un altrove spaventoso, un *là-bas* da evitare, che crea isolamento e i cui pericoli, i cui eccessi, si possono raccontare solo attraverso i parametri offerti dallo spazio naturale conosciuto:

Ni joie ni tendresse n'existait dans le monde où elle s'apprêtait à vivre. Ce monde des Blancs, aux portes de Cayenne. Ce monde qu'elle imaginait comme un enfer à la mesure de son crime et où il lui faudrait expier jusqu'à la dernière goutte de sang. (DA, p. 118)

[...] les filles traversaient le chenal séparant Chicago des beaux quartiers. Là-bas, aux yeux de Tienbô, le paysage demeurerait hostile et effrayant. Des cases

hautes de plusieurs étages se dressaient comme des pans de falaise prêts à effondrer sur leur passage. Quant aux vitrines des magasins, elle y découvrait une telle profusion d'articles insolites qu'elle ne pouvait s'empêcher de se sentir exclue de tout cela, exilée de cette ville comme elle l'était déjà de son propre village. (DA, p. 133)

Simile eppure diversa è la visione di Chicago del capitano Olivarès, il quale è riuscito a ricrearsi nell'inferno urbano il suo piccolo angolo di "paradiso", roccaforte per i suoi traffici illeciti, proprio come l'ultimo discendente aloukou ha fatto con il suo territorio; da notare la metafora spaziale utilizzata dallo scrittore per definire la bidonville di Chicago, la cui condizione di degrado la accomuna ad altre periferie tristemente note, come quella di Rio:

Mais il se savait à l'abri dans sa forteresse de Chicago, le bidonville du port, là où se trouvait son quartier général [...] La nuit, même la police hésitait à s'aventurer à travers ces ruelles glauques, infestées de relents d'urine, et où la mort, tranchante et silencieuse, veillait dans l'ombre au détour de chaque regard. [...] Toutes les races de la planète semblaient s'être donné rendez-vous dans cette marée de cases branlantes dont l'atmosphère n'était pas sans rappeler au capitaine celle des banlieues pauvres de Rio. (DA, p. 47)

Tuttavia, nell'immaginario collettivo la città non è di certo associata alla miseria e al degrado, bensì all'idea di progresso e di modernità che i bianchi stanno inculcando nelle menti degli indigeni, camuffando dietro una sana missione civilizzatrice i loro intenti speculativi. Ecco i toni ottimistici con i quali la stampa di Cayenne diffonde la notizia dell'apertura del cantiere per la costruzione della strada nella foresta:

Dans les journaux de Cayenne, la nouvelle de l'ouverture du chantier faisait la une depuis plus d'une semaine. L'on annonçait un projet titanesque, un plan d'urbanisation spectaculaire destiné à mettre en valeur les ressources naturelles du pays. « La Guyane, terre d'exploitation minière ! » « L'Eldorado guyanais ! » « Cayenne, l'avenir d'une future grande métropole ! » (DA, pp. 79-80)

completamente opposti alle angosce degli Aloukous che assistono impotenti alla distruzione della loro foresta, letteralmente "divorata" dalle macchine dei bianchi, quasi fosse una persona in carne ed ossa:

À trois jours de pirogue en aval du fleuve, les machines des Blancs dévoraient la forêt, poursuivant sans répit leur besogne de mort. Les dents d'acier déchiquetaient la chair des arbres. Les pelleteuses retournaient le sol. Des colonnes de camions ratissaient en tous sens la monstrueuse fourmilière. (DA, p. 31)

Bientôt la forêt disparaîtra. Les Blancs veulent la détruire pour bâtir d'autres routes, d'autres villes. Un matin, nous trouverons leur machines aux portes du fleuve et personne n'y pourra rien. Même nos cases disparaîtront devant leurs hôtels, leurs casinos, leurs parkings ! (DA, p. 32)

il cui sangue, linfa vitale di tutti i popoli della terra, diventa simbolo del sacrificio che l'uomo ha compiuto, come un figlio ribelle nei confronti della madre, in nome del potere, della superiorità della razza, della religione o della lingua. La suggestiva metafora del libro inventata da Brival per ribadire, attraverso il linguaggio poetico, il ruolo della natura nella storia e nell'evoluzione dell'uomo, testimonia ancora una volta quanto importante sia il rapporto tra uomo e terra così come la funzione dell'arte nel rappresentarlo, nel processo di costruzione identitaria del popolo antillano.

Kotonabé n'en pouvait plus d'imaginer à tout propos l'immense cratère rouge fouillé par les machines des Blancs – une plaie béante par où s'échappait inexorablement le sang de la forêt. C'était là pourtant, dans ce grand livre dont les arbres formaient les pages, que toute l'histoire de la Terre et des hommes depuis la nuit des temps avait été écrite par la main des dieux. Sous leur écorce coulait le sang de toutes les races, leurs fruits renfermaient les mots de toutes les langues et leurs feuilles s'offraient aux vents de tous les continents. Maudit seraient les Blancs pour avoir osé déranger leur sommeil... (DA, pp. 65-66)

Ma ritorniamo alla nostra strada nella foresta, questa profonda cicatrice che il bianco vuole lasciare nel cuore del paesaggio. Se il capitano Olivarès dovrà fare i conti con le conseguenze che la creazione della strada porterà ai suoi commerci, augurandosi nel frattempo che la natura continui ad opporre resistenza agli attacchi dell'uomo bianco ma solo per il proprio tornaconto:

L'apparition d'une route dans le paysage ne pouvait que présager la mort prochaine de son commerce. [...] La plupart des projets lancés par les Français pour tenter d'urbaniser la jungle s'étaient jusqu'ici soldés par un échec. [...] En cas de persistance, la végétation folle qui repoussait dès le lendemain sur les traces des bulldozers suffisait à faire la preuve de l'inanité de leurs efforts. (DA, p. 33)

Soronago, il guerriero aloukou, non si dà pace all'idea che un capriccio dell'uomo stia diventando una terribile realtà che ben presto trasformerà drasticamente il volto della foresta, deturpando con rigide geometrie e linearità occidentali lo spazio intricato e disordinato della giungla:

Jadis, des milliers de bagnards étaient pourtant morts le long de ce « kilomètre zéro » qu'ils (les Français) avaient tenté de tracer en droite ligne à travers la jungle. (DA, p. 56)

Dopo la scoperta dell'accampamento dei bianchi nella foresta, Soronago teme un'invasione anche nel suo villaggio:

Oui, les Blancs débarqueraient bientôt au village. [...] La forêt elle-même ne pourrait résister à la violence inouïe de ces machines qu'il avait vues de ses yeux, [...]. (DA, p. 128)

e le sue angosce si materializzano dapprima sullo schermo di una televisione, poi in un terribile incubo che terrorizza le sue notti, dove si palesano visioni di città titaniche e spaventose e immagini di un paesaggio "ferito" a sangue dalla strada:

Les Blancs s'étaient alors proposés, en témoignage de leur amitié, d'installer gratuitement la « télévision » au village... [...] D'autres visions avaient surgi. Une ville, avec des maisons hautes comme les plus grands arbres de la forêt. (DA, pp. 75-76)

La forêt avait disparu. À l'emplacement du village s'étendait désormais une immense esplanade hérissée d'immeubles semblables à ceux dont Innocent lui avait montré les images. Et la route tracée par les pelleteuses dans la terre rouge du fleuve traversait le paysage comme une balafre ensanglantée. (DA, p. 129)

Nonostante le promesse di benessere e felicità delle quali il giovane ingegnere creolo Innocent si fa portavoce, figlio di quel progresso che dal paese dei bianchi, la Francia, dove ha studiato, lo ha riportato nella sua terra a diffondere la modernità:

Bientôt, la route traversera tout le pays. Grâce à elle, chaque tribu pourra découvrir les bienfaits du monde moderne. Nous construirons pour vous des cases neuves en ciment, avec des toits étanches, des douches, des toilettes. [...] Nous installerons des magasins [...] Tous les enfants iront à l'école. (DA, pp. 90-91)

Dans les villages, un paysage nouveau commençait à prendre forme. Quelques cases arboraient désormais des murs décorés de fresques indigènes badigeonnées à la peinture, d'autres se voyaient dotées, en guise de toits, de plaques de zinc ou de bâches goudronnées tendues à l'aide de câbles d'acier. (DA, p. 98)

la diffidenza degli Aloukous nei confronti dei colonizzatori e delle loro stravaganze persiste nelle loro menti, ed oltre al sogno di libertà dall'uomo bianco, che ormai ha solo i contorni sfumati di una tremenda utopia, alimenta

l'odio e la rabbia che sfoceranno nell'ancestrale lotta tra l'uomo bianco e l'indigeno, tra il colonizzatore e il selvaggio.

Gli interrogativi e gli spunti di riflessione emersi dall'analisi della rappresentazione dello spazio nell'opera di Roland Brival, ritornano con grande intensità anche nei romanzi degli altri scrittori francofoni da noi scelti, a testimonianza di come le modalità di trattamento della coordinata spaziale nella letteratura antillana rispondano ad una comune urgenza di rappresentare ed interpretare attraverso la finzione letteraria uno spazio complesso e portatore di istanze culturali e identitarie.

L'obiettivo primario del lavoro sarà quello di mettere in luce, attraverso la selezione di alcune tra le più interessanti tematiche che la trasposizione letteraria dello spazio suggerisce, le eventuali analogie e/o divergenze presenti nelle opere di Brival, Glissant, Chamoiseau e Confiant in merito all'utilizzo dello strumento letterario, in questo caso la narrazione romanzesca, come chiave di lettura dello spazio così come viene concepito dal soggetto antillano.

Prendendo come punto di partenza della nostra riflessione la precedente analisi dello spazio nei due romanzi di Brival, in modo da poter seguire l'evoluzione temporale¹⁰ della rappresentazione letteraria dello spazio attraverso le diverse scritture autoriali, si procederà ad un'analisi parallela del trattamento della coordinata spaziale, con particolare attenzione alle modalità di raffigurazione ed interpretazione dei luoghi e dei paesaggi antillani. Le metamorfosi e i cambiamenti iscritti nello spazio dagli eventi, politici e sociali, che si sono susseguiti, in modo spesso repentino e traumatizzante, in terra antillana, saranno esaminate alla luce delle dicotomie già precedentemente accennate, le quali rappresentano un valido strumento di indagine di uno spazio che fa dell'ambiguità, della dualità, dell'*entre-deux*, la sua vera essenza.

¹⁰ Si tratta sempre di una temporalità arbitraria, relativa allo spazio rappresentato nelle diverse opere, che in Brival risulta quasi sempre precedente alla colonizzazione.

3.1.2 Lo spazio *marron* di Glissant

All'interno dell'immensa produzione glissantiana, fonte inesauribile di esempi e testimonianze della specificità e complessità della rappresentazione dello spazio nella letteratura antillana, abbiamo selezionato due romanzi in particolare, *Le Quatrième siècle* e *Ormerod*¹¹. Tra le numerose tematiche emerse dalla lettura critica delle due opere, sempre correlate alla complessa teoria glissantiana la quale, espressa nei saggi teorici, trova poi applicazione nella produzione poetica e romanzesca, abbiamo scelto di trattare alcune questioni presenti anche nell'opera brivaliana. La nostra lettura critica dei due romanzi vuole rendere testimonianza del ruolo dello spazio nell'opera di Glissant, con un'attenzione particolare al linguaggio e alla tecniche narrative utilizzati dallo scrittore per rappresentarlo.

Che la natura e il paesaggio antillani siano protagonisti indiscussi della narrazione glissantiana, lo si capisce fin dalle prime pagine dei romanzi, quando ad esempio troviamo in apertura di *Ormerod* un'epigrafe che è un vero e proprio invito a leggere ed interpretare i segni iscritti negli elementi della natura:

*Regardez au sable, entendez dans la roche
Trouble avec grand-jour montent le Morne et crient....*

Le suggestive descrizioni del paesaggio antillano, l'universo dicotomico dell'isola colonizzata, divisa tra lo spazio aperto del morne e quello chiuso della plantation, la riflessione sul rapporto uomo-natura-identità, l'evoluzione della relazione dell'uomo allo spazio... queste sono solo alcune delle piste di lettura da noi seguite per l'analisi critica dei due romanzi che, come tutte le opere glissantiane, rappresentano una fonte inesauribile di spunti di riflessione e di ricerca.

¹¹ Per i riferimenti bibliografici si rimanda in bibliografia alla sezione "Corpus letterario". Le sigle adottate per le citazioni saranno QS per *Le Quatrième siècle* e OR per *Ormerod*.

Inauguriamo la nostra analisi con *Le Quatrième siècle*, il secondo romanzo di Glissant che racconta il dialogo, lungo un libro, tra Papà Longoué, il vecchio cantastorie e *quimboiseur*, e il giovane Mathieu Béluse, l'ultimo discendente della famiglia dei Béluse, assetato di conoscenza e verità. Attraverso il racconto orale che l'anziano tramanda alle nuove generazioni grazie a Mathieu, l'autore ripercorre la storia della Martinica e le origini del popolo creolo, attraverso la genealogia delle due famiglie: i Longoué ("long cri"), rappresentanti degli schiavi marrons, che si ribellarono alle catene fuggendo sui mornes, e i Béluse ("bel usage"), gli schiavi che lavoravano nelle piantagioni, i *nègres d'habitation*, usati per il lavoro e la riproduzione. Arrivati nelle Antille a bordo della Rose-Marie, la nave negriera simbolo della tratta dei neri che per secoli ha macchiato l'oceano di sangue e vergogna, i due schiavi Longoué e Béluse nutrono un profondo odio l'uno per l'altro, sentimento che accomuna anche i due bianchi che diventeranno i loro padroni, La Roche e Senglis. Le due narrazioni parallele, il dialogo tra l'anziano e il giovane, alternato al racconto delle vicende che le due famiglie di schiavi e quelle dei *békés* vivono in terra antillana, animano l'intero romanzo dando vita ad una carrellata di personaggi, a storie di amore e di odio, di schiavitù e di libertà, di vendetta e di perdono che diventano esemplari del lungo processo identitario che ha portato alla nascita della cultura creola.

Il gran numero di brani che potessero dare testimonianza del trattamento della coordinata spaziale in Glissant, ci ha condotto ad una netta selezione al fine di poter fornire in questa sede gli esempi maggiormente rilevanti senza appesantire la riflessione con lunghi e noiosi inventari. I passaggi seguenti sono tutti accomunati da una creatività descrittiva tipica della scrittura glissantiana, che trasforma ogni descrizione in un elogio dello spazio antillano, attraverso l'uso di un linguaggio e uno stile metaforico che anima gli elementi naturali descritti e li eleva a personaggi romanzeschi. Ecco ad esempio la descrizione del paesaggio circostante al momento dell'arrivo della nave negriera, la Rose-Marie, che porterà nelle Antille i due schiavi amici-nemici Longoué e Béluse:

Derrière les marécages de la Pointe, à peine apercevait-on les murailles grises du Fort, lointaines falaises, couronnées de fumées bleuâtres très vite disparues dans l'écran de pluie. Sur tout le front de mer on ne voyait que les masses croulantes d'une végétation incertaine, avec de loin en loin la plaie lépreuse d'un chantier ou d'un entrepôt. (QS, p. 20)

L'immobilità e il silenzio dei luoghi accomunano ad esempio il teatro del dialogo tra Papa Longoué e Mathieu, così come il momento dell'incontro tra lo schiavo Longoué e il padrone La Roche:

Plus rien ne bougeait sur l'emplacement : la chaleur était immobile, les bambous éteints, les lucarnes aveuglées. La case ne bruissait plus, la cendre dormait inerte. (QS, p. 51)

C'était un de ces après-midi où toute rumeur se tait ; les infinies ramures des arbres étaient projetées dans la lumière crue, à travers la densité ferreuse de l'air, en ombres plates qui se plaquaient sur les herbes et les taillis du sol. Chaque tournant du bois était unique au monde. (QS, p. 105)

La bellezza della natura circostante, con le sue esplosioni di colori e profumi, dà vita a descrizioni di grande intensità che accompagnano diversi momenti della vicenda, ad esempio la lotta tra Anne e Liberté:

Sous les racines les plus épaisses nouées au-dessus du sol en cavernes et en tunnels, l'humus humide fumait, [...] L'éclat violet des jeunes troncs, le rouge des fleurs charnues qui résistaient à la pluie, sauvages et dressées dans la tourmente, et parfois, miraculeusement épargnée sous des branchages, une flaque tremblante qui paraissait un îlet dans le vacarme et le délire des eaux. (QS, p. 144)

la visione di Longoué del giardino alla francese del padrone che emerge in tutta la sua illusorietà in mezzo alla natura antillana:

La cour était bordée de massifs de coquelicots roses, jaunes, rouges. Des haies basses ça et là, un semblant de pelouse, esquissaient l'harmonie d'un jardin à la française. Mais les plantes rebelles à la taille, les allées frissonnantes d'herbes, les éclats des fleurs loin au-dessus du feuillage, attestaient l'illusoire d'une telle parodie. (QS, p. 163)

o ancora uno dei momenti che accompagnano la lunga conversazione tra il giovane Mathieu e *le quimboiseur*:

Le grand feu éclatait sur la hauteur et sur la plaine. Les bambous effilés de chaleur, les fougères calcinées ouvraient des trouées de brume sur le bas. [...] Le rouge, les verts de la plaine, les ocres somptueux des argiles, s'étaient enrobés d'une couche jaunâtre qui en nuançait la splendeur. Le plein carême vraiment assaillait la terre. (QS, p. 188)

Un altro significativo passaggio del libro contiene una suggestiva descrizione della pianura martinicana, la *plaine* così come viene vista attraverso lo sguardo dei due protagonisti della vicenda, il vecchio Papa Longoué e il giovane Mathieu Béluse, alla vigilia della lunga conversazione che li porterà alla scoperta del passato:

Ce n'étaient plus des lucarnes mais des baies de soleil dans le feuillage, pour ces deux hommes qui d'en haut surveillaient la plaine. Ils virent dans l'encadrement des branches la terre rouge là-bas, cernée par les alignements, et qui venait lécher, à larges coups de carreaux labourés, les premières profondeurs sur la pente du morne. Il y avait presque une lutte entre la mer de terre et le rivage d'arbres sombres. [...] Si bien que la plaine semblait vouloir d'un seul flot emporter le morne, ravager la roche de ces bois, déchiqeter toute la falaise ligneuse. C'était là. (QS, p. 43)

Se in Brival era già difficile, seppur possibile, distinguere il rapporto uomo-natura dal discorso identitario con tutta una serie di esempi specifici che rimandavano ad elementi della cultura e della tradizione dei popoli indigeni strettamente correlati alla coordinata spaziale, in Glissant la triade uomo-natura-identità risulta ormai inseparabile, in quanto ogni descrizione relativa al paesaggio porta con sé una componente identitaria che proprio nella natura trova espressione. Tuttavia, i numerosi brani reperiti sono state suddivisi in base alla prospettiva del personaggio, o dei personaggi, in modo da distinguere all'interno della stessa riflessione una serie di relazioni parallele: ecco dunque lo spazio antillano secondo la visione della coppia di personaggi Papa Longoué-Mathieu, dei loro antenati schiavi, Longoué, il marron, e Béluse, le *coupeur de canne*, e ancora l'universo dicotomico del morne, luogo aperto, opposto alla plantation, spazio chiuso, dal punto di vista dello schiavo fuggitivo.... Analizzando queste diverse focalizzazioni, è emersa nel corso della nostra riflessione la presenza di un'evoluzione del rapporto tra l'uomo e lo spazio circostante, attraverso i secoli e i luoghi, che viene sapientemente descritta e raccontata dalla penna glissantiana. La finzione narrativa diventa occasione di riflessione, in Glissant così come nella maggior parte degli scrittori antillani, sulla dimensione spaziale come dispositivo di negoziazione della propria identità di individuo sociale e allo stesso tempo sulle modalità di rappresentabilità dello spazio in letteratura come strumento di

“misura del mondo”¹². Tale discorso implica le nozioni, di grande complessità nel contesto delle letterature dette coloniali, di stereotipo culturale, esotismo e soprattutto di “autoesotismo”, laddove qualsiasi raffigurazione della realtà circostante è quasi sempre contraddistinta dal sentimento di ambiguità e di estraneità che il soggetto colonizzato, persona reale o personaggio fittizio, prova nel definire se stesso e allo stesso tempo l’altro¹³.

Partiamo da alcuni brani tratti dall’intenso dialogo tra Papa Longoué, il *quimboiseur* detentore della verità sul passato e Mathieu, il giovane affamato di conoscenza, portavoce di quegli interrogativi sulla realtà antillana che finora erano rimasti senza risposte. La lunga conversazione tra i due interlocutori, intensa e ricca di colpi di scena, diventa per lo scrittore un’occasione di riflessione sulla complessa cultura antillana, una sorta di monologo ad alta voce che si trasforma in un grido corale, quello del popolo antillano e della sua urgenza di scoprire la verità, e con essa la sua identità.

Forniamo qui di seguito come primo esempio di descrizione dello spazio antillano dal punto di vista dei due personaggi di Longoué e Mathieu, un brano molto intenso e rappresentativo delle modalità con le quali lo scrittore tratta la coordinata spaziale, al fine di farne uno strumento di indagine del processo identitario in atto:

Pas une paille ne bougeait sur le toit de la case. Celle-ci était comme un bloc de boue et d’herbes figé au milieu du terre-plein [...] oui, une masse calcinée mais qui par un prodige de chaleur bruissait dans le matin comme un arbre obscur. Et alentour (quand l’un des deux personnages en présence se tournait vers les fougères et les bambous qui cernaient l’endroit et qu’il tâchait de prendre le vent, de surprendre le secret de cette richesse à demi pourrissante, à demi consumé par quoi la végétation, plus encore que par les ardeurs de sa sève, proliférait) [...] Et ces deux hommes, le vieillard et l’enfant, ne faisaient

¹² R. FONKOUA, *Essai sur une mesure du monde au XX^e siècle*. Édouard Glissant, Paris, Champion, 2002. Il saggio di Fonkoua indaga proprio il ruolo dello strumento letterario nelle modalità di conoscenza della realtà che gli scrittori provenienti da società colonizzate, come quella antillana, mettono in atto.

¹³ Tra le numerose opere che riflettono sullo stereotipo, nonché sull’emergenza e lo sviluppo dell’autoesotismo come elemento identitario, e dunque nuovo soggetto romanzesco nella letteratura antillana, citiamo i seguenti saggi: P. OPPICI, *Stereotipi culturali a confronto nella letteratura caraibica*, Bologna, Clueb, 2003 e N. SCHON, *L’auto-exotisme dans les littératures des Antilles françaises*, Paris, Karthala, 2003.

pourtant qu'effleurer du regard le rideau des arbres autour de la place, [...].
(QS, pp. 11-12)

La struttura del testo descrittivo qui citato può essere presa come modello delle successive rappresentazioni dello spazio che troviamo nel corso del romanzo, laddove ad una prima raffigurazione del paesaggio, attraverso l'obiettivo focalizzato su alcuni dettagli, segue sempre la rivelazione esplicita dell'identità del personaggio dietro la camera da presa, dichiarazione che cambia la prospettiva dalla quale il lettore fruisce il panorama che fa da sfondo alle vicende romanzesche. Eccone altri esempi:

Et ils regardaient aussitôt vers la terre, devant eux striée de ces lames parallèles que le vent avait régulièrement inclinées vers la porte en bois de caisse, ils contemplaient seulement la terre rouge, peut-être craignant de se trouver distraits de leur propos par tout ce bouleversement végétal autour d'eux. (QS, p. 12)

Ils regardaient le feu devant eux, [...] Et seule l'immobilité de toutes choses – la clairière, la terre labourée mais sèche et ardente, la case, le feu devant la case, les deux statues accroupies près du feu – donnait par contraste une apparence de vitesse à la fumée paresseuse dans l'air. (QS, p. 13)

L'esplorazione del paesaggio antillano e lo scavo archeologico nello spazio e nel tempo viene affidato alla voce di Papa Longoué, ultimo discendente della famiglia dei Longoué, così paragonato ad un albero:

[...] papa Longoué. [...] seulement comme la branche sans force dont on peut dire qu'elle faisait partie de l'arbre, point final. Et la branche est là par terre. Comme si toute cette forêt qui avait fait la famille, tout ce bois d'hommes tellement agités par le vent sec, toute cette résine d'hommes sauvages et drus qui avaient frémi dans l'épaisseur de chaleur et de nuit maintenant rentraient dans la terre, quittaient le ciel net et la foudre, [...] (QS, p. 18)

che riveste il ruolo di guida per Mathieu, e gli mostra la strada da seguire, il percorso da esplorare:

[...] Mais tout ce qui passe dans les bois est gardé au fond du bois ! C'est pour autant que je marche dans les bois, sans descendre. (QS, pp. 15-16)

Asseyons-nous, dit le vieillard, et suivons le chemin... (QS, p. 47)

nella ricerca di un passato che ha lasciato sulla terra cicatrici indelebili che aspettano solo di essere riaperte per svelare la verità:

Papa Longoué étendit les mains vers la plaine. Il voyait l'ancienne verdure, la folie originelle encore vierge des atteintes de l'homme, les chaos d'acacias roulant sa houle jusqu'aux hautes herbes, [...] Toute l'histoire s'éclaire dans la terre que voici : selon les changeantes apparences de la terre au long du temps. [...] Il étendit les mains vers la plaine : vers cet autre océan surgi entre le pays d'ici et la montagne du passé. (QS, pp. 46-47)

[...] Et le passé coulait dans la plaine aussi bien qu'il éclatait sur les mornes. Division naturelle, puisqu'il y avait la plaine ici et là les mornes, mais qu'elle n'ait pas le temps de durcir, de prendre ! Comme une terre brûlante qui surgit de l'eau et très vite refroidit une fois pour toutes ! (QS, p. 147)

Lo stretto legame tra le due coordinate, spaziale e temporale, anima tutto il dialogo tra lo stregone e il ragazzo, e rappresenta la chiave di lettura per la giusta interpretazione delle parole, a prima vista arcane ed inafferrabili, del vecchio Longoué. Infatti, parlare del passato e di ciò che è successo nelle terre colonizzate implica inevitabilmente la riflessione sullo spazio e sul rapporto che l'uomo, e nello specifico lo schiavo, ha instaurato con la terra; così nella finzione letteraria la posizione dei due personaggi nella dimensione spaziale non è mai casuale ma profondamente significativa. Come vediamo in questi passaggi, Mathieu è l'anello di congiunzione tra un passato che fatica a rivelarsi, sospeso in una dimensione temporale ambigua ed un presente ben ancorato alla terra, in una dimensione spaziale piena di tracce e segni di quello che è stato:

« Ainsi il s'échappa dès la première heure... C'était ici, derrière la muraille du morne. Et il savait peut-être qu'un jour tu serais là, papa, pour me montrer l'endroit. Il le savait ; sinon pourquoi aurait-il attendu si près de la meute, à l'endroit même où tu devais te mettre, entre les bambous ? » (QS, p. 47)

Mathieu ne savait pas qu'à la même place, jadis, hier, le fugitif s'était couché, pensant à la femme qui l'avait délivré de ses cordes ; [...]. (QS, p. 52)

Car pour lui Mathieu, ce qui restait, [...] n'était-ce pas ce détour de chemin, [...] ? N'était-ce pas ce trou de boue devant les citrons, [...] ? [...] Car la terre qui fumait là devant lui Mathieu, *n'est-ce pas toujours ce qui reste ?* (QS, p. 189)

(Mathieu comme un feu éteint se tassait sur la terre lamellée, buté contre le jour qui ruait par la brèche, là où la parole avait on dirait consumé l'écran de verdure, le fouillis de lianes et de bambous, pour ouvrir dans le rideau alentour une éclaircie, et plus, un ravage de calcinations et de clartés.) (QS, p. 231)

E il percorso spaziale e mentale che Mathieu compie attraverso la foresta e nelle pieghe della sua anima, per incontrare il vecchio *quimboiseur*, è una sorta di rito di passaggio, di atto simbolico:

Marcher pendant six kilomètres dans la pierraille surchauffée après le goudron liquide, puis sur la terre coupante, entre les rangées de bambous, ; et se trouver seul devant le quimboiseur, alors que le silence tomberait sur le morne ou que le vent chuinterait dans les feuillages. (QS, p. 252)

che segna l'apertura verso altri orizzonti, geografici e mentali, quelli della conoscenza, a partire dalla piccola realtà antillana verso l'altrove :

Mathieu voulait crier, lever la voix, appeler du fond de la terre minuscule vers le monde, vers les pays interdits et les espaces lointains. [...] Étrangement, lui, déporté sur des frontières ; partagé entre l'univers sans détour de la canne, de la glaise et de la paille (où la parole n'aidait pas à guetter, à fouiller) et l'autre secteur, celui des gens disants [...] (QS, p. 265)

Il viaggio attraverso il tempo e lo spazio che i due personaggi compiono nel corso del dialogo, non è soltanto fisico, geografico, ma è un'esplorazione a tutto tondo della realtà antillana, che non ha come meta un luogo, uno spazio preciso e ben definito quanto piuttosto quel *pays infini*, difficile da circoscrivere per via della sua essenza ambigua di *non-lieu*:

C'est le pays infini : tu es jeune vaillant quand tu montes dans un acajou, tu es vieux corps quand tu arrives là-haut sur la dernière branche. [...] Le pays est trop grand, il bouge du nord au sud, – est-ce que tu peux deviner un pays, qui respire pendant que tu dors, qui est visible où tes yeux ne voient pas, est-ce que tu peux, si tu ne descends pas là où toute l'eau se rassemble par-dessous, si tu ne cours pas sous ta peau pour trouver la lumière au bout du canal, puis la mer ouverte dans la lumière ? (QS, p. 245)

Passiamo ora all'analisi dello spazio antillano secondo la prospettiva, lontana nel tempo, dei due antenati dei nostri interlocutori, vale a dire lo schiavo marron Longoué e lo schiavo della piantagione Béluse. La storia che lega questi due personaggi, fatta di amore e odio, di vendetta e riscatto, rappresenta la diatriba tra lo schiavo che si è ribellato al padrone, il marron fuggito nei mornes e quello che invece si è piegato al volere del colonizzatore, rimanendo a lavorare nei campi di canna. Risulta evidente che la terra antillana, il paesaggio, la foresta, appariranno sotto una luce diversa per i due personaggi, ognuno dei quali riveste di significati personali il mondo che lo circonda.

Il paesaggio del morne viene descritto secondo la visione del *marron* Longoué, attraverso la sua fuga nella foresta, che rimanda a quella dell'indigeno Yayael nel romanzo di Brival: vedremo come le due esplorazioni, seppur dettate

da ragioni diverse, hanno molto in comune¹⁴. Proponiamo alcuni passaggi tratti dalla narrazione, parallela al dialogo tra Longoué e Béluse, che segue lo schiavo Longoué dal suo arrivo nella terra antillana insieme agli altri africani ammassati nel *bateau négrier*, passando per l'habitation fino alla fuga sul morne. La speranza di vedere presto terra una volta lasciate le coste africane, si trasforma in disillusione quando la nave sbarca sull'isola, tanto che per lo schiavo c'è un iniziale rifiuto di guardare il paesaggio e la terra straniera:

[...] remontant avec la chaîne il se demandait à chaque promenade sur le pont *si la terre serait encore là ?* Puis, un jour, ce fut l'infini de la mer.
Un jour ce fut la mer, et l'arrivée dans ce pays de boucles, de détours, d'anses, de goulets. Il avait certes saisi d'un seul regard et soupesé cette terre, [...] les yeux baissés vers les lattes du navire, il s'était apparemment désintéressé du panorama de la côte : mais ce n'était qu'une ruse. (QS, p. 55)

La vista della misera capanna dove viene buttato insieme agli altri schiavi basta al futuro marron per far crescere in lui il desiderio, già covato lungo la traversata, di ribellione e di fuggire da quello spazio chiuso e soffocante che non è altro se non l'appendice in terra ferma del "ventre du bateau", la stiva-prigione dove erano ammassati gli schiavi africani come mercanzia:

[...] et c'était comme s'ils continuaient le voyage, comme si cette hutte n'était qu'un prolongement insolite du même bateau de la mort ; c'était comme s'ils n'arriveraient jamais à destination (malgré le nouveau paysage, les champs ras chevauchant les mornes, l'inouïe sécheresse et le vent salé, la terre rouge et tourmentée qui semblait ignorer la sagesse ou le repos ou la douce moisissure ; [...]) (QS, p. 71)

Una volta fuggito dalla plantation e installatosi sui mornes, lo schiavo marron cede alla tentazione di ritornare in quel luogo maledetto, dal quale si sente paradossalmente attratto e verso il quale prova una sorta di repulsione che lo conduce tuttavia alla sfida di oltrepassare le barriere che separano i due mondi:

[...] il se dirigeait avec une science sûre vers ce dépérissement de la forêt où commençait la plantation *L'Acajou* [...] Il s'arrêta à la lisière des hautes herbes, scrutant la nappe de brumes au-dessus des labours, et au-delà, fantômatique dans l'épaisseur de la chaleur, la maison toute embouée [...] Il percevait la plaine, à peine surgie de la brousse qu'on achevait de défricher et portant [...] les lambeaux têtus et noircis de l'ancienne forêt. Plaine-barque à moitié débarrassée de ses voiles mais où traînaient encore, sur l'appontement, les brassées de toile verdoyante qui bientôt disparaîtraient sous le feu et la houe. (QS, pp. 84-85)

¹⁴ Si rimanda per il confronto all'analisi del capitolo 5.

Ecco come viene descritta la proprietà Senglis, la casa del padrone, in opposizione alla piantagione dell'*Acajou*, entrambi luoghi di dolore e sofferenza agli occhi dello schiavo,

Telle était la propriété Senglis : antre de décrépitude, étranger à la course forcenée qui se jouait partout ailleurs contre les bois et les ronces, pour le profit et la richesse. [...] La Plantation était comme un chancre torpide dans l'entour virulent des autres terres. [...] Il n'y avait pas là cette longue plaie enfumée toujours en progression, comme les lignes d'algues et de boues, qui dérivent sur la mer au gré des contours, et qui signifiait autour de l'*Acajou* par exemple l'avance de la terre cultivable dans le fouillis originel. (QS, p. 100)

Depuis cent cinquante ans que la terre dormait, voisinant avec les hommes du profit, voilà que l'un d'eux à nouveau la prenait à la gorge. [...] Ainsi, à l'encontre de la propriété Senglis, l'*Acajou* était une ruche et par conséquent un lieu de damnation pour les esclaves. (QS, pp. 100-101)

e all'universo parallelo e sotterraneo del marronnage ¹⁵, della cui esistenza il padrone è a conoscenza ma la cui forza e violenza non osa neanche lontanamente immaginare: solo il tempo farà giustizia e renderà al mondo dei marrons il proprio spazio, la terra d'appartenenza:

Senglis qui, cent cinquante-sept ans auparavant, chevauchant dans la nuit entre la maison aux acajous et son propre domaine posé comme un pic au-dessus des huttes, ne pouvait lui non plus se douter qu'autour de lui et jusque dans l'avenir le plus lointain mûrissait un monde ignoré, souterrain, encore hésitant mais qui à la fin [...] surgirait entre les lames de terre ; monde suinté de la terre calcinée, [...] ce serait alors, [...] le dessin de la côte au fur et à mesure découverte, l'enracinement dans la motte de terre noire et le rêve rendu possible après le marronnage et le combat. (QS, p. 76)

L'esistenza parallela di due mondi nella terra colonizzata, quello del padrone con i luoghi-simbolo della colonizzazione, e quello dello schiavo rappresentato dal morne, ritorna spesso nella narrazione, a testimoniare il carattere dicotomico, paradossale della dimensione spaziale antillana, laddove lo spazio ambiguo riflette la situazione dell'africano in terra straniera, a metà tra la plantation e la foresta, come il personaggio di Anne:

¹⁵ In merito all'importanza del marronnage nell'opera glissantiana, come fenomeno storico e allo stesso tempo modalità di negoziazione, tramite lo strumento letterario, del discorso dominante sulla realtà antillana, si veda il saggio di Suzanne Crosta, dal titolo emblematico di *Le marronnage créateur: dynamique textuelle chez Édouard Glissant*, cit.

Si la case de Roche Carrée ouvrait sur les espaces découverts, [...] il faut avouer aussi qu'elle participait sensiblement des bois, qu'elle baignait dans la frange des bois qui à partir d'elle s'élançaient sur le Morne et qu'ainsi elle était à la fois, comme lui Anne partagé entre deux tourments, servante de la plaine et sœur de la forêt ; posée en équilibre sur la frontière indistincte de deux mondes. (QS, p. 143)

Vediamo adesso come viene rappresentato il luogo-simbolo della libertà, il morne, attraverso lo sguardo prima dello schiavo Longoué, poi di Béluse, che è rimasto a lavorare nei campi di canna, allo scopo di mettere in luce eventuali differenze tra le due visioni. Dapprima seguiamo lo schiavo durante la sua fuga attraverso il Morne aux Acacias che rappresenta nella sua mente la meta agognata, luogo di salvezza dove madre natura può offrirgli riparo e protezione:

Des troncs épais dont les feuillages se confondaient. Il eut un han ! et il bondit dans le tout. Dans la nuit, les bois, les branches, la pesante profondeur, sans qu'il pût en reconnaître les éléments, [...]. La pente était si raide, les souches si rapprochées [...] Il sautait d'une cime à une racine par un simple et vigoureux pas. [...] Il ne fallait plus que monter toute la nuit dans cette forêt. [...] comme si les arbres étaient devenus transparents, lumineux, fragiles, [...] (QS, pp. 43-44)

Una volta messosi in salvo, e dopo un sonno ristoratore dalle fatiche della lunga notte di corsa, lo schiavo si sveglia nel cuore della foresta ed inizia l'esplorazione del nuovo paesaggio, a lui completamente sconosciuto e misterioso; lo seguiamo mentre si relaziona con lo spazio circostante, mette in atto modalità di approccio alla natura ribelle e selvaggia secondo le sue tradizioni africane,

[...] peu à peu il vit le jour transpirer à partir des racines comme une exhalaison de la terre, jusqu'à éclairer les dernières cimes là-haut. Alors il comprit que l'endroit où il s'était endormi constituait la seule surface plane dans l'élan de la forêt, la seule battue de terre qui à jamais s'attacherait comme une branche plate au tronc énorme du morne. Couché sur le ventre, il parvenait en renversant la tête vers l'arrière à distinguer la masse des feuillages au-dessus de lui. (QS, p. 53)

Il respirait l'humus tenace de la verdure originelle, désormais mêlée en tas déchiquetés aux mottes friables et rouges. Bête rejetée du côté de l'humus, il éprouvait la vieille odeur plus forte que le remuement d'argiles, plus réelle que l'opacité du labour, plus actuelle certes que les ombres étirées des acajous qu'il apercevait maintenant sur sa droite. (QS, p. 85)

in breve, cerca di rendere familiare e fare propria una terra straniera, che sente ostile e protettiva allo stesso tempo, lacerato dunque da un sentimento ambiguo di odio e amore per quel luogo di dolore e perdizione, ma che potrebbe essere teatro del suo riscatto:

L'homme qui n'avait plus de souche pourtant s'enracinait dans cette légèreté, portant comme par défaut son nom *Monsieur-la-Pointe* [...] Déjà secrètement Longoué, lui Longoué parcourait les mornes, connaissant chaque racine et chaque branche ; comme un homme, sur le point de sombrer dans la folie, connaît son esprit et le tâte. (QS, p. 104)

Man mano che la sua permanenza nella foresta diventa stabile, e una volta conquistata e domata la natura selvaggia del morne, lo schiavo finalmente *maître des hauteurs*,

Longoué [...] était maître des hauteurs qu'à tout prendre l'homme blanc lui avait concédées. Non pas concédées, mais reconnues, après un loyal combat. [...] Il lui vint comme une douceur, une paix, un accord avec les souches, les ronces, les bambous fuyants et le ciel. Une naissance dans ces bois, comme s'il était le fils nouveau venu de son fils Melchior. (QS, p. 111)

comincia a sentirsi in gabbia anche sulle alture, in quel luogo che è diventato di nuovo una prigionia come la nave e la capanna, e allarga lo sguardo verso nuovi orizzonti, all'arcipelago di isole circostanti, a quell'altrove così attraente e pieno di speranza, così come lo descrive Louise:

Elle lui enseigna inutilement son projet. *Pourquoi toujours fuir vers l'intérieur ? Quand on était debout-au-bout de la Pointe, on pouvait voir parfois une terre à l'horizon. D'après les dire, c'était la même qu'ici : la terre entraînait sous la mer et elle reparaissait là-bas, puis elle rentrait encore pour réapparaître plus loin, et ainsi de suite.* [...] Et puis, tout au bout, c'était une terre comme celle-ci, plus grande entourée de mer ; les marrons là-bas se réunissaient, [...] (QS, pp. 92-93)

Diversa invece la prospettiva di altri personaggi, come Béluse, che così vede la terra circostante, guidato dal personaggio femminile di Man-Louise, la madre, che lo “inizia” all'esplorazione del paesaggio dei Bois e alla natura selvaggia:

Ainsi, l'un guidant l'autre, l'initia-t-elle aux premiers détours dans la profondeur des bois, lui enseignant les chemins cachés sous les racines des palétuviers, les trouées de ciel sur quoi s'orienter entre les balisiers ou les gommiers. Très tôt, il descendit vers la mer et explora la Côte (méritant secrètement son nom de Ti-Lapointe). (QS, p. 127)

Béluse si sente particolarmente attratto dal mistero che racchiude la foresta, dai luoghi reconditi e noti solo a lui, dallo spazio così solitario dei Bois, laddove tutto è diverso da quello spazio sterile ed artificiale, simmetrico e lineare che la mano colonizzatrice sta ridisegnando secondo i propri parametri e che Béluse fatica a sentire familiare:

Là, son naturel le poussa vers d'inédits domaines. Il négligeait les sables blancs ou noirs, les dunes si vite aplaties sous le vent, les marigots d'eau douce glacée dans la chaleur ; ce qui l'attirait, c'était la zone boueuse de mangles [...] L'enfant n'aimait pas ces plages cernées de cocotiers ni les allées de sable chaud ; il se plaisait au grouillement pustuleux des mangles. Solitaire, il y cherchait peut-être le même mystérieux pullulement de vie qui le fortifiait dans les bois. (QS, pp. 127-128)

Altri personaggi glissantiani come Anne Béluse, figlio del primo schiavo Béluse, Melchior e Liberté Longoué, figli del marron Longoué, così diversi eppure accomunati da uno stesso destino inevitabilmente legato alla terra antillana, si fanno portavoce della riflessione sul rapporto uomo-terra, simboleggiato dal marron:

(Anne) Marron dans les bois, il n'était pas possédé de la vocation du marron, qui est de se garder en permanence contre le bas, contre la plaine et ses sujets, [...] Il s'irritait de l'épaisseur des arbres, et quand il entreprenait dans la plaine une de ces périlleuses randonnées qu'il était forcé d'y accomplir [...] il regrettait la clarté des espaces découverts. Anne était un marron par accident. (QS, p. 142)

Alors Melchior se renfonçait dans l'ombre ; il s'émerveillait doucement qu'en un si petit pays des bois et des terrains puissent aller si loin dans la profondeur ! (QS, p. 147)

[...] il (Melchior) devait être le seul, c'était forcé, il était pour toute la famille (comme pour les marrons qui alentour étaient l'écho de la famille) la racine alourdie qui prend racine dans la terre. C'est pourquoi Liberté mourut, lui qui vibrait en légèreté comme la feuille. (QS, p. 150)

fino alla scena simbolica della lotta tra Anne e Liberté che avviene in uno spazio dalla forte valenza metaforica, “dans l'espace entre les trois ébéniers”, dove Anne aveva nascosto il pugnale che darà la morte al suo amico:

Anne [...] se précipita vers les trois ébéniers disposés en triangle comme par une main soigneuse et qui avaient aménagé entre eux une clairière interdite aux autres espèces ; il se réfugia sous leur couvert. [...] Anne tourna comme un fou, c'était une mangouste en cage, dans l'espace entre les trois ébéniers ; il labourait l'épaisseur de mousse sur le sol, le tapis d'herbes délicates, le bas-fond d'épines et d'orties qui faisaient de la place entre les ébéniers une mare immaculée dans le désordre d'alentour. Mais il retrouva tout de suite le coutelas, il étreignit le manche verdi de moisissure [...]. (QS, pp. 144-145)

e la pugnalata al petto di Liberté diventa metafora del “radicamento” dei personaggi nella genealogia delle due famiglie protagoniste della vicenda:

Et Anne Béluse, dans le combat inévitable, fut pour planter le coutelas d'un seul coup, sans préméditer lui non plus : dessouchant par ce geste ou essayant de dessoucher le bois planté dans sa poitrine et, sans le vouloir, ensouchant Melchior Longoué dans le terreau des Longoué ! (QS, p. 150)

Concludiamo la nostra esplorazione dello spazio in *Le Quatrième siècle* con il tentativo di delineare l'evoluzione del rapporto tra uomo e spazio che abbiamo registrato nel corso della nostra analisi. Gli eventi storici e politici che hanno interessato le Antille nel corso dei secoli hanno inevitabilmente lasciato delle tracce nello spazio insulare: da questa certezza si può risalire, attraverso il percorso inverso, vale a dire esaminando il paesaggio e la terra, alla verità celata dietro anni di oblio e dimenticanza, e recuperare quel bagaglio storico e culturale che possa dare finalmente vita all'identità del popolo antillano.

La metamorfosi subita dalla dimensione spaziale in seguito all'arrivo del colonizzatore, si declina nella finzione letteraria con alcune esperienze, gesti, atti diciamo pure "tellurici" che i personaggi compiono nell'universo antillano e che diventano rappresentativi delle loro modalità di approccio alla terra colonizzata, che non sentono propria ma il cui valore devono rinegoziare al fine di potervi vivere come umanità e non come merce. Un esempio è la lotta tra i due schiavi africani che si scatena proprio all'arrivo della nave sull'isola, in quella terra straniera dove solo esseri alieni, disumanizzati possono vivere:

Ils sont venus sur l'océan, et quand ils ont vu la terre nouvelle il n'y avait plus d'espoir ; ce n'était pas permis de revenir en arrière. Alors ils ont compris, tout est fini, ils se sont battus. Comme une dernière parade avant de s'attabler à la terre ; pour saluer la terre nouvelle et glorifier l'ancienne, la perdue. [...] ils ne désiraient pas se tuer, mais, si cela se trouve, seulement se couper un peu, pour que l'un d'eux puisse dire : « Tu marcheras dans ce pays nouveau mais tu ne seras pas intact ! Moi je suis intact ! » [...] l'autre ne serait rien qu'un infirme sur cette terre, qui ne pourrait jamais la posséder, jamais ne la chanterait ; que cela était l'œuvre du triomphateur ! » (QS, pp. 33-34)

Il sentimento di non-appartenenza al paese in cui si è costretti a vivere e lavorare, *le pays d'ici*, ritorna con grande forza nelle descrizioni glissantiane dello spazio, opposto alla nostalgia per il paese perduto, l'Africa, *le pays là-bas*, attraverso la dicotomia qui-altrove che non è solo geografica ma culturale ed identitaria :

[...] dans un pays où c'était déjà si difficile de tenir, je ne dis pas de vivre mais de tenir, et où toute la terre que tu pouvais observer à la ronde jusqu'à l'horizon n'était pas à toi [...]. (QS, p. 168)

Il n'amène à rien d'avoir un peu de terre, quand toute la terre n'est pas à tous.
(QS, p. 248)

Car le pays là-bas était mort pour toujours, bon c'est d'accord il y avait la terre nouvelle, mais ils ne la prenaient même pas dans leur ventre, [...] Comme si ce pays était un nouveau bateau à l'ancre, où ils croupissaient dans la cale et dans l'entrepont, sans jamais monter dans les mâts sur les mornes. (QS, p. 212)

Alors il valait mieux apprendre l'homme, bête d'humus ou bête à cannes, comment ses pieds avaient marché de la savane à la forêt, de la forêt à la savane. Envisager des raisons plus serrées, par exemple comment la terre était ici abandonnée, et là usée. Pour quoi usée ? Usée pour qui ? (QS, p. 214)

Il primo segno dell'invasione del bianco nella dimensione spaziale dell'isola vergine è la nascita delle prime strade e con essa la città, "la chose innommable", come la definisce Glissant, e che tanto ci ricorda la descrizione della *route* nei romanzi di Brival ¹⁶. Infatti, come si evince dai passaggi qui di seguito, il nuovo spazio artificiale della città viene sempre descritto con toni negativi ed immagini apocalittiche, a testimoniare il sentimento d'angoscia che tale metamorfosi spaziale produce nel soggetto colonizzato. Ad esempio, lo scopo utilitaristico della *route* che deve solo unire due punti distanti, come una sterile retta, senza alcun riguardo per il paesaggio circostante:

Pendant ce temps, les autres font construire les routes. Les coloniales, qui courent à l'Usine et ne s'occupent jamais de ce qui stagne des deux côtés. Qui mènent à la gendarmerie, leurs traînées noires coupant dans la savane. Qui serpentent jusqu'aux villes et aux ports, butant dans les quais branlants où les bateaux se remplissent de marchandises. Ces routes-là n'ont pas le temps de pénétrer au chaud des terres, chacun peut voir qu'elles courent au plus pressé, du bord des champs au bord de mer. (QS, p. 220)

o la tremenda visione della città che rifugge alla descrizione, è qualcosa di indescrivibile e inenarrabile, anche se le sue strade che si precipitano da un punto all'altro dello spazio insulare, ricordano la velocità delle lepri:

Pendant ce temps, ils agglomèrent les villes ; ce qu'ils appellent les villes, puisqu'il n'y a pas d'autre nom pour la chose innommable. La bousculade de tôles et de bois de caisses tassée en gangrène entre les allées de boue [...] La longue rue centrale, pas mal dégagée, [...] la lèpre grouillante qui descend avec naturel vers l'enclos du cimetière. (QS, p. 220)

¹⁶ Si vedano le descrizioni della *route* in Brival, a pp. 221-225 del presente capitolo. Per il confronto della rappresentazione della *route* in Brival e in Glissant si rimanda al capitolo 5.

Qui se demanda si ce n'était pas fini une fois pour toutes de voir pousser et grouiller des villes ? C'est-à-dire la chose innommable qui enfle sa voix pour étouffer l'appel des hauts ? C'est-à-dire le vase clos où s'englué et se perd l'histoire de la terre et la connaissance du passé ? (QS, p. 221)

Una volta abbandonato lo scenario urbano, luogo di sterilità e alienazione, assistiamo ai cambiamenti che la presenza del colonizzatore ha provocato anche al di fuori della città, in quella terra lavorata e sfruttata che fa da sfondo alle piantagioni e con esse alle nuove costruzioni del padrone, che deturpano la bellezza del paesaggio antillano. Le immagini che troviamo in questi passaggi rimandano ad un panorama deserto tristemente spento, scolorito, appiattito, come se lo spazio urbano avesse invaso la campagna limitrofa, distruggendo ogni forma di vita vegetale che incontra sul suo percorso e creando uno scenario di desolazione:

Quittons la ville, sa douleur sans écho, son désert stupéfait. Pendant ce temps, la terre continuait de s'étendre sur elle-même, d'égaliser toute chose. Sourdement, dans ses replis. Elle portait l'un vers l'autre l'humus sauvage et le terreau domestique. (QS, pp. 221-222)

Pendant ce temps donc, la terre minuscule, retournée sur elle-même, toutes en boucles, détours, en mornes et en ravines, resserrait autour de celui-ci [...] les nouvelles Plantations, le cercle où il n'y aurait plus à distinguer entre des hauts et des fonds, [...] (QS, p. 224)

Devant la maison, la pente qui jadis descendait si paisible se présentait maintenant comme un triste fouillis de terre rouillée, où les anciens alignements étaient encore marqués par les plants desséchés. Les cacaos, derrière, étouffaient dans leur pourriture. (QS, p. 229)

La terra appare in tutta la sua nudità, come elemento naturale a lungo martoriato dalla presenza dell'uomo, un paesaggio insulare che si presenta "aboli", letteralmente annullato, come se un'onda, quella della colonizzazione, avesse cancellato per sempre le tracce della natura:

Car la terre, réelle, accrochée aux falaises, montée douce à partir des plages, égalisée partout et striée de l'uniforme carrelage, n'était plus même ce lieu d'effroi et d'inconnu où le bateau vous avait déversés ; [...] L'île ainsi abolie ne connaissait plus dans la mer ce chemin de l'ailleurs [...] (QS, p. 272)

Nel caos spaziale lasciato dalla mano colonizzatrice, questa volta una confusione intesa nella sua accezione negativa, non come culla della diversità ma come annullamento delle specificità, solo la lettura attenta del paesaggio e il lavoro di *défricheur* portato avanti dalla scrittura può svelare le dinamiche dell'intricato

rapporto tra uomo e terra nella realtà antillana, in uno spazio dove le coordinate si confondono, *temps* e *espace* sono la stessa cosa e dove si può gridare:

Et la terre, peu à peu aplatie, dénudée, où celui qui descendait des hauts et celui qui patientait dans les fonds se rencontrèrent pour un même sarclage, est un siècle. [...] Étalés entre le pays infini et ce pays-ci qu'il fallait nommer, découvrir, porter ; [...]. (QS, p. 269)

« Ce nègre-là, c'est un siècle ! » – mais aucun d'eux n'avait encore dit, la main en visière devant les yeux : « La mer qu'on traverse, c'est un siècle. » Oui, un siècle. Et la côte où tu débarques, aveuglé, sans âme ni voix, est un siècle. Et la forêt, [...] est un siècle. (QS, p. 269)

Comprendere il profondo legame che unisce l'uomo antillano alla sua terra è possibile solo attraverso la nuova dimensione dell'*espace-temps*, laddove qualsiasi interrogativo trova risposta nella Terra e nel Tempo che ad essa è irrimediabilmente legato:

[...] consigner le lent peuplement, l'étreinte calamiteuse par quoi ces « gens » et ce pays avaient mérité d'être inséparables [...] méditer pourquoi le sol qui leur fournissait richesse avait cessé de leur parler (si c'était parce qu'ils l'avaient toujours considéré comme un bien brut, un avoir qu'aucune folie de haine ou de tendresse ne forçait à risquer). (QS, pp. 276-277)

C'était le pays, si minuscule, en boucles, détours ; possédé (ah, non pas encore, mais saisi) après la longue course monotone. Le pays : réalité arrachée du passé, mais aussi, passé déterrée du réel. Et Mathieu voyait le Temps désormais noué à la Terre. (QS, p. 279)

Et le temps, l'énorme, désespérant, désertique temps qu'il faudrait, simplement pour leur ouvrir la tête sur ce Temps passé noué à la Terre, et pour les ramener vers le haut des mornes. (QS, p. 280)

Esplorare il nuovo paesaggio dunque con occhi diversi e con una mentalità nuova, imparare il linguaggio della natura e saperlo interpretare:

[...] connaître la mousse tremblante sous une racine, l'empreinte d'un pied dans la terre durcie comme marbre, le cri des frégates sur une rade où l'odeur d'un bateau depuis des siècles se tasse. (QS, p. 283)

questo l'invito che riecheggia nell'opera glissantiana, dove il lungo *défilé* di personaggi, di famiglie, di alberi genealogici, dei Longoué, dei Béluse, non è altro se non il tentativo, fittizio e romanzato, di far rinascere dalla terra colonizzata e dal passato in essa celato, un nuovo popolo, quello antillano, un'umanità inedita che dalla terra nasce e nella terra ritorna, come madre natura vuole:

Puisque la mer avait brassé les hommes venus de si loin et que la terre d'arrivage les avait fortifiés d'une autre sève. Et les terres rouges s'étaient mélangées aux terres noires, la roche et la lave aux sables, l'argile au silex flamboyant, le marigot à la mer et la mer au ciel : pour enfanter dans la calebasse cabossée sur les eaux un nouveau cri d'homme, et un écho neuf. (QS, p. 285)

Il declino della famiglia dei Longoué, ad esempio, il cui ultimo rappresentante, Raphaël, incarna il sentimento di non-appartenenza alla terra che da sempre anima l'uomo antillano, proprietario della terra che lavora o padrone delle alture dove ha *marronné*:

Il avait tout simplement quitté la maison où, dernier des Targin, il avait espéré prendre souche. Il était parti lui aussi. Parce que la terre, quoique partout égale, équilibrée (pour avoir échappé à cette dualité – du morne et des fonds – qui l'avait si longtemps opposée à elle-même) parfois encore couvrait des recoins [...] Car de n'être véritablement ni à ceux qui la travaillaient, ni à ceux qui la possédaient, lui donnait un air d'irréel et de chose suspendue en l'air [...]. (QS, p. 284)

è il simbolo della diversa concezione di genealogia propria della cultura antillana, dove non è più il territorio, il luogo a decretare l'identità individuale e sociale:

Et qu'importait l'endroit où, dans le pays, Raphaël Targin s'installerait et recommencerait ? [...] Et puis, il n'était plus de lieu élu ; (QS, p. 286)

Taris, les Longoué reposaient en tous. Dans un Béluse [...] Dans un Targin [...] autour de la racine réensouchée. C'est la vie qui ne tombe jamais. Elle paraît s'enliser. Elle patiente, imitant les herbes et les lianes dans le carême, elle prend force dans l'ardent embrasement, elle se rencogne sur la terre brûlante. (QS, p. 287)

Le questioni e le tematiche inerenti alla rappresentazione dello spazio qui trattate ritornano con grande intensità nel corso dell'intera produzione glissantiana, come emerge dalla nostra lettura di un altro romanzo-chiave per l'esplorazione dello spazio letterario, *Ormerod*. L'ultimo romanzo di Glissant è un vero crogiuolo di storie, personaggi, luoghi e tempi che sembrano, tuttavia, perfettamente incastrati tra di loro e danno vita ad un'opera di grande intensità, della quale forniamo un breve sunto, al fine di facilitare la lettura dei brani del romanzo citati per la nostra analisi.

All'interno della complessa struttura narrativa dell'opera possiamo identificare tre macro-storie principali, narrate parallelamente ad altre vicende secondarie, che corrispondono a tre periodi temporali diversi: la rivolta degli

schiavi marrons a Sainte-Lucie sotto l'egida di Flore Gaillard e dei *Brigands*, alla fine del Settecento; la ricerca delle tracce del passato storico dell'isola portata avanti nella Sainte-Lucie attuale da un gruppo di personaggi, tra cui Orestile, Apocal e Nestor; infine, gli eventi che hanno interessato l'isola di Grenade a partire dal 1983, con il colpo di Stato e l'invasione americana. Sebbene la coralità dell'opera porterà la narrazione al di fuori dell'arcipelago caraibico e oltreoceano, in Europa e in Africa, dove altri personaggi secondari si aggiungeranno ai protagonisti, la nostra analisi si focalizzerà principalmente sulla dimensione spaziale di Sainte-Lucie, in tempi passati e presenti.

Nell'ultimo romanzo di Glissant le descrizioni dei paesaggi della Martinica sono molto intense e suggestive, grazie all'utilizzo di un linguaggio che fa della metafora e delle immagini spaziali la sua vera essenza, regalando incantevoli scorci dell'isola antillana, dove gli elementi naturali sembrano fondersi e confondersi come in un miraggio, dove di tanto in tanto appaiono le altre isole dell'arcipelago, come Sainte-Lucie :

Là où la mer et la forêt se joignent, au haut de Sainte-Lucie. (OR, p. 14)

L'horizon de Martinique n'est plus qu'une ligne crêtelée, bientôt la côte de Sainte-Lucie s'allonge par là-bas [...] Un champ de cotons volatiles s'ouvre au loin, il paraît immobile. Les pâturages de la Caraïbe sont trompeurs. (OR, p. 50)

L'elemento terrestre tipico delle isole antillane, il *Piton*, la scogliera a strapiombo che domina il paesaggio isolano, viene descritto con toni apocalittici ed immagini dantesche:

L'en-bas du Piton était de savanes en marécages d'une couleur vert glauque, de forte épaisseur, qui aspiraient choses et gens entre leurs mottes sans les avaler tout à fait. (OR, p. 57)

Le même irrésistible migan de forces, peuplé de bêtes insoupçonnées, dans lequel vous tombez sur les Pitons des îles. (OR, pp. 57-58)

mentre le due superfici, quella celeste e quella terrestre, si riflettono a vicenda dando vita ad un paesaggio selvaggio e romantico, come in un quadro ottocentesco:

Dans le ciel, ces tapis de pluie grise et transparente s'étaient installés juste au-dessus des Bois et couvraient les pentes et les fonds. (OR, p. 79)

Deux mondes de ciel, l'un sur l'autre, dont celui d'en haut, plus flamboyant qu'en arc-en-ciel qui brûle, prenait racine dans la terre tourmentée de celui d'en bas. (OR, p. 80)

La rappresentazione letteraria dello spazio messa in atto da Glissant, dunque, fa dell'uso poetico del linguaggio spaziale e del lessico naturalistico lo strumento di lettura ed interpretazione della complessa realtà spaziale antillana, la quale risulterebbe indecifrabile attraverso un semplice apparato linguistico puramente descrittivo ed oggettivo. Ad esempio, l'arcipelago dei Caraibi, laboratorio del mondo e crocevia di culture e voci composite, viene così rappresentato dall'occhio glissantiano, attraverso tutta una serie di immagini che rimandano al *mélange* e alla pluralità, ad uno spazio che resta indefinito e va oltre le denominazioni topografiche :

[...] les ravines infinies du monde, [...], s'étaient rameutées en ce seul inaltérable et tourmenté cheminement, qui n'avait pas pour exigence de séparer mais d'unir, et ne bénéficiait d'aucune nomination exclusive, propre ou de genre commun, mer Caraïbe, ou mer des Antilles ou mer du Pérou. (OR, pp. 15-16)

[...] à travers les canaux sous-marins depuis Grenade et Saint-Vincent jusqu'à au moins Saint-Martin et tous les petits Saints, Bart' ou Kitts ou Thomas, des alentours, et jusqu'aux cailloux délavés des Bahamas. (OR, p. 16)

Radici e canali sottomarini collegano tra di loro le isole in un unico *tourbillon*, senza distinzione alcuna, e le frontiere geografiche perdono senso:

[...] ce grand raclement des fonds marins qui a été prédit, et qui nous fait imaginer la Caraïbe comme une mer sans distinction d'avec l'Atlantique, sans une caye de bornage ni un bas-fond en manière de frontière. (OR, p. 78)

Anche Glissant, come Brival, ama affidare quelli che sono gli interrogativi dell'uomo e della società antillana, di cui egli si fa portavoce, ai suoi personaggi, attraverso il cui sguardo noi lettori siamo potenzialmente in grado, ad esempio, di interpretare il rapporto del soggetto colonizzato con lo spazio e la terra antillani. Ecco qui di seguito alcuni passi nei quali assistiamo alla riflessione del personaggio di Nestor sull'idea di arcipelago e sulla complessità della dimensione insulare:

Qu'est-ce que c'était que cet essentiel? Ce qui révèle..., dirent-ils, la manière et la matière de l'archipel... (OR, p. 104)

Le risposte rimandano di nuovo ad immagini di confusione, mescolanza, ambiguità, intesi nella loro accezione positiva di scambio e arricchimento, ad uno spazio che tuttavia fatica a trovare una definizione proprio perché viene a mancare il linguaggio per dirlo:

Notre archipel, oui..., répondirent-ils. – C'est-à-croire, la rumeur des volcans et la satisfaction infatigable du sel, tous ces arbres, [...] l'endroit du monde où tout s'est emmêlé sans se dénaturer, et un haut de Morne d'où vous pouvez sentir sous vos pieds le sable. (OR, p. 104)

Et comment comprendre qu'il aurait, lui Nestor'o, à trouver ici l'image de cet archipel qu'il avait tant rêvé, dans ce coin de soleil d'un Morne dont il ne savait pas encore le nom. (OR, p. 104)

[...] tout ce rond tout ce bond dans la mer qui commence et finit au Nordeste du Brésil en passant par le Surinam et le Venezuela [...] mais ce n'était pas ce que je cherchais [...] c'était une Soufrière ou une Pelée pour la pensée ou le sentiment l'archipel c'est une autre manière de trouver d'engager les mots. (OR, p. 106)

Le figure retoriche adottate dalla scrittura glissantiana per sopperire a tale mancanza linguistica sono metafore e similitudini di grande suggestione, che reinventano il lessico naturalistico e paesaggistico proprio attraverso lo strumento letterario; grazie alla creatività glissantiana dunque l'Arcipelago si veste di nuovi colori e si anima, prende vita:

L'Archipel est noué de nœuds où aucun courant ne circule. (OR, p. 187).

Ho! Dans l'Archipel naissent et se dissimulent au soleil des dizaines d'archipel comme des oursins blancs parés des varechs qu'ils se sont choisis. (OR, p. 190)

[...] mais tous les archipels sont du même âge dans nos imaginaires, branches à l'infini d'une fougère imbrassable, [...] le Pacifique. (OR, p. 208)

La Caraïbe est éparpillée en un champ de voilures sans grand mât ni gros pignon. (OR, p. 349)

La stessa tecnica narrativa e scritturale ritorna più avanti nel romanzo, quando Glissant fa il procedimento inverso e compie il passaggio dalla realtà spaziale delle Antille alla rappresentazione e finzione letteraria, dando vita a neologismi per definire le nuove dimensioni spaziali frutto della sua teoria: ecco animarsi lungo le pagine del libro un *défilé* di *Gros Mornes*, *Lieux Sacrés*, *Grosses Villes* ecc.

[...] les Gros Mornes tout soudain devenaient ce que vous eussiez appelé des Lieux Sacrés, des terres inspirées, des Places de foudre et de visitation, où l'idée de la terre courait à la rencontre de l'idée de la terre, [...] (OR, pp. 239-240)

[...] les Lieux Sacrés s'établissent, sans apparaître ni se vanter, à la manière donc des Batoutos, attendant que ces îles et ces archipels se touchent entre eux et commencent de dialoguer avec ces continents. (OR, p. 240)

[...] les Gros Mornes ne sont pas les seuls, il y a les Grosses Villes [...] Les habitants des Gros Mornes [...] oublient les rues jaunes des villes d'Afrique, [...] ils rêvent, de quoi, de grandes banlieues grises, celles d'Europe, semées de stations de métro, qui ne finissent jamais. Avec la neige qui coule sur la peau comme un bonheur sucré. (OR, p. 224)

Vediamo dunque come l'uso del linguaggio e del testo descrittivo in Glissant, seppur specifico della sua scrittura, potrebbe considerarsi simile a quello di Roland Brival sotto alcuni aspetti, ad esempio la finzionalità letteraria dello spazio come strumento narrativo di indagine e conoscenza della coordinata spaziale stessa. Procedendo nella nostra analisi delle modalità di trattamento dello spazio nell'opera glissantiana, troviamo un'altra tematica che emerge con forza e che accomuna i due scrittori, vale a dire la rappresentazione dello spazio come cartina tornasole del rapporto tra uomo e natura, e in particolare della relazione tra identità e spazio. Se in Brival la questione è stata indagata alla luce della doppia prospettiva attraverso la quale l'uomo, ora colonizzato ora colonizzatore, osserva la realtà circostante e si rapporta con essa, nella produzione glissantiana invece troviamo una visione diciamo pure univoca dello spazio, vale a dire esclusivamente quella dell'uomo antillano, rappresentato di volta in volta da tutta una serie di personaggi-chiave, diversi tra di loro ma accomunati tuttavia dall'appartenenza alla stessa realtà geografica e culturale.

Il personaggio glissantiano simbolo per eccellenza della relazione uomo-terra, come avevamo già accennato nel corso della nostra ricerca, è lo schiavo marron, il fuggitivo, colui che decide di ribellarsi alla schiavitù dei campi di canna e inseguire la libertà nella foresta, nei mornes. Il profondo legame che lo schiavo instaurerà con la terra e la natura sulle alture antillane, tra stenti e crisi identitarie, lo eleggerà come personaggio storico e letterario portavoce di quel complesso e doloroso processo di rinegoziazione della propria identità che, come ben noto, non può prescindere dal confronto-scontro con la realtà circostante,

fisica e culturale. Se è vero che analizzare le differenze e le similitudini tra la rappresentazione dello spazio nei vari scrittori da noi scelti significa anche mettere a confronto le loro creazioni letterarie, i personaggi delle loro storie, e della Storia, e il loro ruolo in rapporto alla coordinata spaziale, allora vedremo come lo schiavo marron dipinto da Glissant avrà molto in comune con l'indigeno aloukou, galibi, o taino protagonista dei romanzi brivaliani ¹⁷.

Partiamo, dunque, dall'analisi di alcuni passi qui riportati in quanto ritenuti validi esempi del modo in cui Glissant mette in pratica, attraverso la sua scrittura, alcune delle teorizzazioni che costituiscono il suo complesso pensiero filosofico, come l'urgenza del popolo antillano di dire la propria identità, di riscoprire le radici, culturali e storiche, a partire da una lettura attenta e consapevole del proprio paesaggio, della natura e dai segni in essi iscritti dal passato storico. Si tratta della visione dell'isola e del suo paesaggio di una comunità¹⁸ di schiavi marrons, les Brigands, riunitasi sui mornes e guidata dalla guerriera Flore Gaillard, personaggio femminile di grande spessore che ritroveremo più avanti.

Le prime descrizioni rimandano tutte ad un profondo legame tra il gruppo di ribelli e gli elementi della foresta dove hanno trovato rifugio, caratterizzato tuttavia da una forte superiorità della natura selvaggia, che mette continuamente alla prova i fuggitivi. Le immagini che emergono da questi passaggi dipingono

¹⁷ Si veda la nota n. 7 del presente capitolo. Per il confronto tra il personaggio del *marron* in Glissant e l'indigeno in Brival si rimanda al capitolo 5.

¹⁸ In merito al concetto di comunità nella letteratura caraibica francofona e nelle opere degli autori qui trattati, citiamo un recente lavoro di Celia Britton, *The sense of community in French Caribbean Fiction*, dove analizza una serie di romanzi di scrittori antillani, tra cui Glissant e Chamoiseau, provenienti da una società la cui storia di schiavitù e migrazione rende particolarmente urgente la questione di comunità: « [...] the *problem* of community, conceived both in terms of collective practices and institutions and on the subjective level of collective identity, generates a deep-seated anxiety in French Caribbean. [...] My project is to interrogate the *sense* of community expressed in these novels – in the double “sense” of both a *feeling* of belonging to a community and the various *meanings* that the concept of community acquires». C. BRITTON, *The sense of community in French Caribbean Fiction*, Liverpool, Liverpool University Press, 2008, Introduction, p. 1.

Interessante lo studio sulla rappresentazione della comunità dei *marrons* in Glissant nel contributo, «Past, Future and the Maroon Community in Edouard Glissant's *Le Quatrième siècle*». *Ibidem*, pp. 36-54.

un paesaggio e una natura connotati da forte ostilità, uno spazio chiuso e labirintico, desolato e angosciante che non lascia via di scampo, una sorta di paradossale rifugio-prigione, dove non si può essere raggiunti ma dal quale è impossibile fuggire:

Et que deviennent les Brigands, [...] les hommes se dispersent de plus en plus dans les fonds de terre [...] ils ne pourraient être rapatriés que dans la désolation de leurs cavernes de marronnage tout en haut des hauts où quelques-uns si peu si peu trouveront refuge. (OR, p. 93)

[...] Sainte-Lucie était un terrible champ clos. Un inextricable ramas de débris d'existences, plombé d'une calotte d'excréments. (OR, p. 89)

Le corps le plus important de l'armée tentait de gagner du repos à mi-chemin du sommet d'un Piton qui avait semblé facile à passer [...] il n'y avait pas la moindre clairière [...], le galetas des lianes et des branchages brûlants ne faiblissait en aucun endroit. (OR, p. 159)

Infatti, sono pochi gli esempi di uno spazio aperto e privo di vegetazione intricata, nella foresta le trappole e i pericoli sono sempre in agguato per l'uomo, qualunque esso sia, schiavo o padrone, capo o soldato:

[...] alors soudain une racine péta, toutes les feuilles craquèrent et d'un seul bond ils tombèrent les uns sur les autres sans discernement, soldats et chefs de groupe.
(OR, p. 159).

Le altre descrizioni paesaggistiche e naturalistiche fatte dal punto di vista di un personaggio, rimandano quasi tutte all'arcipelago e alle isole circostanti la Martinica: si tratta sempre di Nestor, "notre dameur de gravillons" del quale Glissant interpreta e trascrive la visione del paesaggio antillano. Interessante la scelta dello scrittore di raccontare quello che vede Nestor rivolgendosi direttamente al personaggio con un *vous*:

Au loin, sur la plage du Diamant au sud-est de la Martinique, face à cette île inapprochée de Sainte-Lucie, que cependant vous devinez par le travers quand l'air est haut. (OR, p. 37)

Ce que vous devinez être un archipel ne le paraît pas évidemment [...] (OR, p. 39)

o tramite la narrazione in terza persona:

[...] il est attentif à ce qui l'entoure, [...] jusque vers le milieu de la plage où il hèle haut les marchandes installées sur la Place devant l'église. (OR, p. 38)

[...] qu'il recommence de tourner vers les pays là-bas, [...] l'horizon défile, les brousses les pistes les sables les monts en sierras les campagnes labourées de filaos et d'herbe-grasse les rios et les toundras. (OR, p. 39)

[...] notre dameur de gravillons réalise en esprit la totalité des pays d'alentour, il ressent le gros des terres et des énergies. (OR, p. 39)

Altri personaggi hanno il compito di raccontare la realtà antillana, e Glissant utilizza i loro sguardi per regalarci piccoli scorci del panorama isolano, descritto da personaggi che vivono, sentono, esperiscono in modo quasi carnale la terra e la natura circostanti :

Sourdefontaine vivait cette légère verdure de Sainte-Lucie, comme pâlie quand il la compare aux ombrages forcés de la Trace en Martinique et de la Soufrière en Guadeloupe. (OR, p. 60)

[...] il (Orestile) montait la route de la Tracée, [...], pour se reposer dans la fraîcheur de l'Alma et contempler les Bois. (OR, p. 330)

Il profondo legame che unisce l'umanità protagonista dei romanzi glissantiani allo spazio antillano si esplicita nel personaggio femminile di Flore Gaillard, la guerriera marronne, protagonista assoluta della vicenda con la sua carica di valori storico-politici e culturali di prim'ordine. Interessante ai fini della nostra ricerca le modalità di raffigurazione di questo personaggio, che Glissant ci presenta quasi sempre immerso nel paesaggio, a stretto contatto con la natura antillana, in una sorta di simbiosi con la terra e gli altri elementi naturali. La nostra lettura di *Ormerod* ha messo in luce una costante della narrazione glissantiana, relativa alla scrittura descrittiva e al linguaggio spaziale utilizzati, che vede l'uomo e la terra antillani, rappresentati dal personaggio di Flore e dal background romanzesco, raccontarsi a vicenda, come se l'uno completasse la descrizione dell'altro.

La rappresentazione dello spazio che emerge dall'opera glissantiana rimanda per alcuni aspetti alle modalità di descrizione dei personaggi nel paesaggio antillano già analizzate nei romanzi di Brival. Infatti, i ritratti di Flore nel suo habitat naturale sui mornes assomigliano alle descrizioni del personaggio

brivaliano di Akiwa¹⁹, come emerge da alcuni brani di *Ormerod* da noi scelti e che forniamo qui di seguito. Le prime apparizioni di Flore hanno come scenario l'universo dicotomico dell'isola colonizzata, diviso tra il basso delle plantations e le alture dei mornes, e il passaggio dai luoghi della schiavitù e della prigionia allo spazio della ribellione e della libertà viene simbolicamente compiuto dalla guerriera che recluta adepti al marronnage:

[...] elle réunit pour la première fois à mi-chemin du sommet du Piton l'avant-garde de sa troupe, recrutée sur la Plantation où elle avait elle-même servi. (OR, p. 19)

Les nègres qu'elle rassembla d'un seul coup, passant dans les champs et dans les cases, disant seulement «Viens avec moi...». [...] Des Habitations désertées les hommes et les femmes gravissaient. (OR, pp. 23-24)

La complessità del personaggio emerge fin dalle prime pagine, quando lo scrittore la presenta nella sua duplice veste di capo e guida della comunità dei marrons, guerriera fiera e valorosa, e allo stesso tempo donna fragile e sensibile che cerca una tregua dalle responsabilità e dalle angosce del suo ruolo pubblico proprio nella foresta. Ed ecco che la natura stessa offre rifugio e solitudine alla guerriera che seguiamo nelle sue esplorazioni solitarie nei Bois:

[...] elle affrontait les Pitons et la forêt vous pourriez dire à cru. (OR, p. 21)

Flore Gaillard s'isole, elle part dans le Bois. (OR, p. 31)

Flore Gaillard partait de plus en plus souvent, [...] dans la solitude du Bois et la fréquentation des fourmis. (OR, p. 229)

dove trova conforto nella comunione con gli elementi naturali, dai quali trae insegnamenti per le sue battaglie:

Elle cherche surtout la tracée des fourmis [...] Elle tente de deviner leurs tactiques [...] Elle apprécie comment les fourmis apprivoisent la forêt. (OR, p. 31)

J'ai suivi la route des fourmis [...] Je fais mes plans avec la pensée des fourmis [...]. (OR, pp. 31-32)

[...] une colonne de fourmis minuscules, qui ont franchi l'abîme de la distance depuis le sol du Bois et affrontent l'espace sans terreur ni recul aucun. (OR, p. 32)

¹⁹ Si veda la nota n. 8 del presente capitolo. In realtà, Flore Gaillard ha molto in comune anche con gli altri personaggi femminili dei romanzi di Brival, come ad esempio Tienbô e Sarafina. A tal proposito si rimanda al confronto analitico del capitolo 5.

saperi e conoscenze iscritte nel paesaggio stesso che solo un personaggio come lei è in grado di leggere ed interpretare, per poi trasmetterle ai suoi soldati:

Flore Gaillard apprend l'insondable de ces végétations et de ces pentes insensées, elle les enseigne à ses Brigands, qui entrent dans le vertige et l'infini. (OR, p. 58)

Lo stretto legame tra la donna e la natura trova espressione anche nel linguaggio spaziale utilizzato da Glissant, il quale vede nelle modalità di denominazione dei luoghi romanzeschi un ulteriore strumento di indagine del rapporto uomo-terra che caratterizza la realtà antillana:

N'apparaît-il pas que son humanité a fondu dans les Bois? Flore Gaillard s'est confondue aux lianes, aux verdure, aux roches et aux sables. Elle est une trace de la nature tourmentée... Le piton Flore porte-t-il le nom de la combattante, ou s'agit-il d'une coïncidence? Il faudra un grand temps pour reconnaître la révoltée, ainsi enveloppée de brousses. (OR, p. 14)

[...] pitonflorien, c'est ainsi que le Piton commence d'être nommé. (OR, p. 43)

Così come Akiwa si fonde e si confonde con la natura, in ogni momento della sua vita, anche quello più doloroso, attraverso una metamorfosi che trasforma l'essere umano in un elemento della natura mentre la natura stessa si antropomorfizza, anche Flore, che durante tutta la sua esistenza ha esperito il contatto diretto con la terra antillana, conclude il suo percorso terreno con un rituale tellurico. Lo scrittore sceglie per il suo personaggio chiave una morte simbolica, il rogo, grazie alla quale Flore ritorna alle origini, si trasforma in cenere e può finalmente realizzare la comunione con la terra, con la foresta. La fine viene preannunciata dalla natura, attraverso segnali, sensazioni e profumi che solo Flore è in grado di cogliere:

Un jour elle s'aperçut brusquement qu'elle sentait ce qui émanait de la forêt, elle avait le temps maintenant de respirer alentour [...] les fleurs géantes [...] tapis de feuillages pourris [...]. (OR, p. 229)

Flore Gaillard le découvrait, le nuage de bois brûlé qui s'évaporait de partout, exactement comme si la forêt entière avait pris feu depuis toujours. (OR, pp. 229-30)

[...] et Flore Gaillard tâta cette bouffée calcinée sur son corps, qui la protégeait de la brûlure ordinaire de l'air, un suaire bienveillant, ou un linge de naissance qui ne prend pas feu. (OR, p. 230)

fino al giorno in cui quello che ha solo sentito, esperito con i sensi diventa realtà, e quando i *planteurs* la catturano e la condannano al rogo, la donna e la foresta prendono fuoco insieme:

[...] elle sentit sur tout son corps cette bouffée calcinée, la chaleur bourrée d'odeurs de la forêt elle-même, comme elle l'avait sentie une fois dans la solitude de cette guerre, [...] un linge de naissance plutôt qu'un voile des morts, qui prit soin d'elle et la fit entrer enfin dans les Bois où son esprit s'évapora, tant que dura ce feu sur son corps. (OR, pp. 301-302)

Vediamo dunque come il trattamento dello spazio in Glissant, attraverso le modalità di rappresentazione dei suoi personaggi, tra cui la stessa coordinata spaziale che non è solo un elemento narrativo ma soggetto stesso della narrazione, arricchisce la nostra riflessione sul rapporto tra soggetto e spazio colonizzati, mettendo in luce la componente identitaria che costituisce uno strumento di conoscenza dello spazio stesso.

Anche in Glissant, come in Brival, lo spazio rappresentato si fa portavoce della ricerca identitaria portata avanti dal popolo antillano e le descrizioni spaziali, come quelle che troviamo nei due romanzi citati, diventano occasione di riflessione sul ruolo del paesaggio e della natura nell'esplorazione storica, politica, culturale, oltre che geografica, della terra colonizzata. Lo scrittore ribadisce l'urgenza di leggere con attenzione il paesaggio circostante, di osservare e non guardare le tracce della natura, di ascoltare e non sentire i rumori della foresta:

À la recherche de cette révolte des esclaves de Sainte-Lucie [...] Il nous faut regarder partout alentour, [...] soulever les forêts des Traces et les sables des Salines pour surprendre ce qui s'agite dessous. (OR, p. 49)

Les historiens de ces îles [...] rehaussent les locutions créoles, les appellations anglaises, les noms français des localités, Mornes, Fonds et Pitons. Ils montrent comment se mêle l'Archipel. (OR, p. 50)

in breve di cogliere nella confusione e nel caos della natura selvaggia, nelle isole e nei mornes che sembrano tutti uguali, senza distinzione alcuna se non il nome, l'essenza della realtà antillana che si basa proprio sull'ambiguo, sull'indefinito che è inafferrabile e indicibile:

Dans les temps, aux alentours de 1800 et quelque, [...] ces bois et ces hauteurs de chaque île étaient entre eux beaucoup plus indifférenciés s'il se trouve aujourd'hui. (OR, p. 60)

Sur ces Lesser Antilles [...] – ne cherchez pas de centre [...] Ce qui varie et les distingue, îles et volcans, c'est la nature et le grain du sel. (OR, p. 347)

La comunanza tra gli elementi naturali dell'intero arcipelago si riflette nelle azioni degli esseri umani che in quello spazio indistinto hanno vissuto e si sono ribellati, come le guerriere marronnes, tra cui Flore Gaillard, che hanno lottato per la stessa causa annullando così ogni differenza spaziale e temporale:

L'indistinction des Mornes et des ravines en avait entretenu d'autres, [...] Et ainsi vous ne notiez pas de dissemblance entre Flore Gaillard, qui a parcouru le piton Flore à Sainte-Lucie, la mûlatresse Solitude qui résista en Guadeloupe, et Cécile Fatiman qui sonna la révolte à Saint-Domingue. [...] Elles prétendirent au même âge indifférencié, et ainsi firent ces Mornes et ces Traces. (OR, p. 61)

La complessità della società antillana, con il suo passato doloroso di terra e popolo colonizzati, di identità strappata, di cultura negata, si riflette proprio nel suo paesaggio e chi volesse cercare la verità su ciò che è stato può fare chiarezza, paradossalmente, a partire dalla pluralità e dalla molteplicità del reale:

Il (Nestor) ne cherchait pas la différence, d'un de ces pays à l'autre, des hauteurs du Diamant aux hauteurs de Gros-Îslet, plutôt voulait-il confondre, mélanger [...] d'un Morne à l'autre, rassembler ces crêtes et ces fonds [...] dans l'espoir de surprendre dans cet indistinct et ce ramas, [...], la cache de Flore. (OR, p. 73)

senza pretesa alcuna di definire, di circoscrivere lo spazio caraibico perché

Cette Caraïbe, que vous avez toute parcourue, demeurerait un mystère, trop trop visible. (OR, p. 76)

Il compito dell'uomo antillano, dallo scrittore allo storico, dell'artista al politico, dall'intellettuale al *paysan*, sarà dunque quello di spazzare via la polvere dell'oblio dalla realtà, liberare il paesaggio dal peso e dal grigiore della censura, e svelare le tracce nascoste di quella verità scomoda e dolorosa che è la sola a resistere allo scorrere del tempo:

[...] les hommes ne sèment que des traces qui périssent mais leur grandeur est d'étudier les traces qui ont péri, pour retrouver leur langage, [...] il survit quelque chose qui attendra le moment où les peuples seront prêts et pourront lire nos voix sur les feuilles qui n'auront pas séché. (OR, p. 226)

La scrittura, la letteratura, l'arte in generale, non sono altro che strumenti di indagine e conoscenza, nelle mani dell'uomo, dello scrittore *défricheur*, che ha il diritto e il dovere di esplorare in nome del suo popolo la foresta delle verità in quanto:

[...] l'écriture est une trace dans les Bois, le monde invoque l'écriture et la taille au plein d'une racine qui va lever. (OR, p. 112)

3.2 ... alla giungla urbana della *ville*

3.2.1 L'*En-ville* e la *méta-cité* in Chamoiseau

Continuando la nostra esplorazione della dimensione spaziale nell'opera romanzesca francofona, attraverso le opere di Chamoiseau e Confiant, l'evoluzione dello spazio prima accennata si esplicita proprio nei romanzi di questi due scrittori che fanno dello spazio urbano, della *ville*, il centro della loro narrazione e inaugurano il passaggio dalla giungla del morne alla giungla di *béton*. Esaminando le specifiche modalità di descrizione nei due autori del paesaggio naturale dell'isola e soprattutto del nuovo universo urbano, avremo modo di indagare le eventuali analogie e divergenze con le rappresentazioni dello spazio di Brival e Glissant. L'analisi del linguaggio descrittivo scelto da ciascun autore, ad esempio, farà emergere una comunanza nell'uso dello strumento linguistico per entrambi gli spazi, naturale e artificiale, con la città che viene spesso descritta attraverso immagini e metafore spaziali prese in prestito dal mondo della natura.

Ci apprestiamo ora all'analisi del trattamento dello spazio nei romanzi di Patrick Chamoiseau, uno scrittore che testimonia con grande intensità lo stretto legame tra natura e uomo, tra luogo e soggetto antillani, e fa della riflessione sullo spazio come elemento identitario una delle grandi tematiche della sua produzione letteraria. Partendo dalla premessa che tutti i romanzi di Chamoiseau, così come l'opera omnia degli altri scrittori trattati nel presente lavoro, potrebbero essere di grande interesse per la nostra ricerca, perché lo spazio ne è

sempre e comunque uno dei protagonisti, abbiamo tuttavia selezionato quattro opere la cui lettura ha suscitato nuovi interrogativi e apportato inediti spunti di riflessione alla nostra indagine.

Si tratta di opere che, senza voler sminuire l'importanza delle altre, rappresentano i pilastri della produzione romanzesca di Chamoiseau e testimoniano la specificità della sua scrittura: stiamo parlando di *Chronique des sept misères*, i due capolavori che hanno decretato la sua fama di scrittore, *Texaco* e *L'esclave vieil homme et le molosse*, e infine l'ultima opera, *Un dimanche au cachot*²⁰. La nostra scelta è stata anche dettata dalla volontà di analizzare l'evoluzione dello spazio rappresentato dallo scrittore attraverso una scala cronologica, che fosse non solo quella fittizia, specifica della vicenda romanzesca, ma anche reale, dell'atto scritturale in sé.

Si è già accennato, nella parte conclusiva del precedente capitolo, alle dinamiche spaziali presenti nell'opera di Chamoiseau, che rispecchiano anch'esse quelle dicotomie e dualità che animano le modalità di rappresentazione dello spazio nel romanzo francofono²¹. Se l'opposizione fra passato e presente, fra tradizione e modernità, che abbiamo visto caratterizzare le opere di Brival e Glissant analizzate in precedenza, ritorna con grande forza nei romanzi di Chamoiseau, attraverso la creazione di luoghi letterari simbolo del passaggio e dell'evoluzione da uno spazio naturale ad uno artificiale, colonizzato, tuttavia sarà la città, *la ville*, la nuova dimensione spaziale protagonista dell'opera²².

L'universo urbano, con il suo multiforme inventario di spazi, *les marchés*, *les rues*, *les quartiers*, *les bourgs*... e il multietnico popolo di personaggi che li anima, rappresenta davvero il luogo di elezione della narrazione romanzesca di Chamoiseau, che nella città letteraria di Fort-de-France o di Saint-Pierre, o nel

²⁰ Si rimanda per i riferimenti bibliografici al corpus letterario. Le sigle scelte per le citazioni di ciascun romanzo sono le seguenti: CSM per *Chronique des sept misères*, EM per *L'esclave vieil homme et le molosse*, T per *Texaco*, DC per *Un dimanche au cachot*.

²¹ Si veda il capitolo 2, paragrafo 3.

²² « Sans doute, le fait de se rendre chaque jour au cœur de Fort-de-France a-t-il offert au romancier des occasions d'observations du milieu urbain, si présent dans son écriture ». P. GHINELLI, *op. cit.*, p. 15.

quartiere di Texaco, mette in scena le miserie e le speranze di un popolo alla disperata ricerca del suo “posto al sole”. Infatti, *Chronique des sept misères* e *Texaco* sono i romanzi che ci raccontano le due facce che la dimensione urbana rivela all’uomo antillano, la povertà e la perdizione, spaziale e mentale, insite nella giungla cittadina dell’En-ville, e allo stesso tempo la speranza per un futuro e dunque una vita migliore, portati dal progresso, dal lavoro e dal benessere che nell’immaginario collettivo sono spesso associati alla città, in opposizione alla vita di costrizione della campagna.

Come si collocano dunque gli altri due romanzi, *L’esclave vieil homme et le molosse* e *Un dimanche au cachot* rispetto alla rappresentazione urbana dello spazio nell’opera di Chamoiseau? Leggendo queste due opere, infatti, risulta evidente il divario, l’abisso tra le immagini spaziali “asfaltate” di Texaco, di Fort-de-France o di Saint-Pierre, emerse negli altri romanzi, e la natura incontaminata del morne dove il vecchio marron inseguito dal *molosse* trova rifugio, o lo spazio sotterraneo del cachot, artificiale sì, perché frutto della mente del colonizzatore, ma costituito da elementi primordiali come pietra e fango, e immerso, anzi nascosto, nella natura antillana.

Ciò che si evince dalla nostra analisi comparatistica delle quattro opere potrebbe essere una profonda evoluzione dello spazio: a partire dallo spazio naturale, quello dell’isola vergine rappresentato dal morne, teatro delle vicende de *L’esclave vieil homme et le molosse*, allo spazio artificiale della città, lo spazio colonizzato dell’En-ville, descritto in *Chronique des sept misères* e *Texaco*, fino alla dimensione spaziale del cachot²³, luogo artificiale in uno spazio naturale, simbolo di quella natura colonizzata, denaturata, il luogo trasformato in *non-lieu*, lo spazio in *non-espace*, dimensioni surreali e ambigue che solo la scrittura potrà

²³ Si precisa che, trattandosi di una costruzione arbitraria frutto della nostra analisi, l’evoluzione dello spazio romanzesco qui improntata non corrisponde ad un’effettiva evoluzione sul piano temporale: di conseguenza, l’ordine con il quale saranno analizzati i romanzi di Chamoiseau non è quello cronologico, di pubblicazione delle opere, ma è fittizio, finalizzato alla nostra indagine.

salvare dalla polvere dell'oblio e del tempo che cancella ogni traccia del colonizzatore nel paesaggio antillano²⁴.

Seguendo questa pista di lettura, abbiamo dunque analizzato i romanzi di Chamoiseau che potessero testimoniare maggiormente le modalità di scrittura della metamorfosi spaziale da noi ipotizzata. Le dinamiche e le relazioni già esplorate nelle opere di Brival e di Glissant, come le descrizioni del paesaggio e della natura antillani secondo le prospettive dei vari personaggi, il rapporto tra uomo e natura, e tra natura e identità, l'evoluzione dello spazio secondo gli eventi storico-politici e la lettura che ne fa il soggetto antillano ecc., informeranno anche l'analisi dei romanzi di Chamoiseau, sempre attraverso una lettura intratestuale ed intertestuale dei testi di questo e degli altri scrittori antillani.

Fedeli all'evoluzione spaziale prima accennata, dalla giungla del morne a quella urbana, inauguriamo la nostra esplorazione dei luoghi letterari di Chamoiseau con il romanzo *L'esclave vieil homme et le molosse*, sapiente trasposizione letteraria del fenomeno storico e politico del marronage, che l'autore mette in scena facendoci rivivere le paure e le speranze di uno schiavo marron in fuga attraverso la natura selvaggia del morne. Inseguito dal *maître* e dal suo famelico cane, il *nègre* protagonista della vicenda diventa personaggio-simbolo della ribellione dal colonizzatore oltre che del profondo legame tra natura, uomo e identità che fonda tutta la cultura antillana.

Arrivato nelle Antille dalla sua madre terra, l'Africa, dopo un viaggio infernale nella stiva della nave negriera, *l'esclave vieil homme* vive per lunghi anni sull'*habitation* del suo *béké*; all'apparenza docile e remissivo, sembra non costituire un pericolo per l'equilibrio della piantagione, anzi il padrone ha stabilito con l'anziano uomo un rapporto fatto di rispetto e fiducia. In realtà, lo schiavo, del quale non sapremo mai il nome, così come anonimo resta il padrone, nasconde un tumulto di emozioni, rabbia, dolore, abbandono, nostalgia... che

²⁴ « Pour Patrick Chamoiseau, le lieu a une forte connotation temporelle. Ses personnages trouvent dans le présent les traces d'un passé local, souvent nié par la domination ». *Ibidem*, p. 11.

porta con sé da quando è salito sulla nave della vergogna, sentimenti che ha continuato a nutrire nel corso del tempo e che lo porteranno un bel giorno, all'improvviso, a *marronner*. La corsa attraverso la giungla del morne sarà l'occasione per i protagonisti della vicenda, personaggi-simbolo della coppia schiavo-padrone, per un'esplorazione nei luoghi reconditi dell'isola e nelle pieghe della loro anima, e allo stesso tempo per conoscere l'altro e la sua cultura.

Il marron di Chamoiseau non è di certo il primo schiavo in fuga che troviamo nella letteratura antillana, anzi numerosi sono i suoi fratelli, e sorelle, che invadono le pagine dei romanzi: rimanendo nel campo della nostra ricerca, invitiamo nel corso dell'analisi al confronto con i personaggi brivaliani di Yayael, Noctilio, Sarafina e Tienbô e con quelli di Glissant, primi fra tutti Longoué e Flore Gaillard ²⁵, che presentano interessanti analogie con le modalità di rappresentazione e del personaggio di Chamoiseau, e dello spazio che percorre durante la sua fuga.

Che lo spazio, il paesaggio e gli elementi della natura antillana siano al centro della narrazione di questo romanzo emerge fin dalla struttura dell'opera, organizzata in 7 capitoli, detti *Cadences*, ognuno dei quali ha un titolo che rimanda, appunto, ad elementi naturali ²⁶. Il libro si apre con la descrizione del vecchio schiavo, che l'autore colloca immediatamente nello spazio e nel paesaggio antillano, davanti alla sua capanna:

...Il y a là, devant la case, un vieil homme [...] il porte dans la mêlée de terres, dans les deux histoires, pays d'avant et pays-ci, le pur et rétif pouvoir d'une racine. [...] J'ai vu ses yeux, j'ai vu ses yeux égarés chercher l'espace du monde. (EM, p. 16)

Il teatro della vicenda romanzesca viene messo in luce fin dalle prime pagine e l'autore descrive così, con tinte melanconiche ma con grande lucidità, la terra natale, sua e dei suoi personaggi, l'isola della Martinica:

²⁵ Si vedano a tal proposito le note n. 7-8-17-19 del presente capitolo. Per l'analisi specifica del confronto tra i personaggi brivaliani e glissantiani legati allo spazio si rimanda al capitolo 5.

²⁶ Ecco l'elenco completo delle *Cadences*: 1. *Matière*; 2. *Vivant*; 3. *Eaux*; 4. *Lunaire*; 5. *Solaire*; 6. *La Pierre*; 7. *Les os*.

Pourtant, ici, *terres amères des sucres*, nous nous sentons submergés par ce nœud de mémoires qui nous âcre d'oubli et de présences hurlantes. (EM, p. 17)

Depuis l'arrivée des colons, cette île s'est muée en un magma de terre de feu d'eau et de vents agité par la soif des épices. [...] Les Amérindiens des premiers temps se sont transformés en lianes de douleurs qui étranglent les arbres et ruissellent sur les falaises, tel le sang inapaisé de leur propre génocide. (EM, p. 21)

Il forte legame tra l'uomo antillano e la terra su cui vive, emerge dai successivi ritratti dello schiavo, ricchi di metafore e similitudini attinte dal mondo della natura:

Du temps de l'esclavage dans les isles-à-sucre, il y eut un vieux-nègre [...] C'était un minéral de patiences immobiles. Un inépuisable bambou. On le disait rugueux telle une terre du Sud ou comme l'écorce d'un arbre qui a passé mille ans. (EM, p. 17)

Il dispose encore de la vigueur, et donne l'impression d'un minéral indestructible, de quelque chose de djok. Ses yeux ne sont ni brillants ni éteints mais denses comme certains marigots où la foudre est tombée. (EM, p. 18)

Lo spazio come elemento identitario del soggetto antillano è uno dei temi più rilevanti dell'opera di Chamoiseau, il quale racconta attraverso le sue storie e i suoi personaggi l'urgenza, il bisogno del colonizzato strappato all'Africa, di appartenere ad un luogo, di sentire la terra, seppur straniera, come propria. Infatti, anche un luogo simbolo dell'invasione spaziale del bianco come l'habitation, che così appare nel paesaggio antillano, quasi tragicamente mimetizzata con l'ambiente circostante:

L'Habitation se situe dans le nord du pays, entre le flanc d'une montagne-volcan et les bois très épais – bois de ravines sombres hérissées des ruines d'une époque oubliée, bois d'eaux symphoniques dans l'entrelacs des roches, bois d'arbres chanteurs, [...] Les champs de cannes-à-sucre cernent l'Habitation, puis s'en vont velouter la houle des mornes bossus. [...] L'Habitation est petite, mais chaque maille de ses mémoires se perd dans les cendres du temps. (EM, pp. 19-20)

può rappresentare agli occhi dello schiavo un punto di riferimento, tangibile, fisico, reale, al quale appigliarsi per ricostruire la propria identità, per ricominciare lontano dalla terra madre, una vita, orribile perché imposta, ma pur sempre vita:

Lié à l'Habitation comme l'air et comme la terre et comme le sucre, plus ancien que le plus ancien des arbres anciens, [...]. (EM, p. 24)

Suggestiva dunque la metamorfosi che avviene nello spazio, nel paesaggio antillano, sull'habitation stessa quando lo schiavo fugge: sembra quasi che la natura voglia ribellarsi come il marron, strani avvenimenti accadono, inspiegabili agli occhi del béké, abituato a vivere in uno spazio ordinato e preciso, e da lui regolato:

Pour tenter de comprendre ce qui se produit, il doit quitter la selle et se piéter à travers champs, puis entre les bâtiments de l'Habitation. [...] Sa méchanceté a tellement ordonné le monde autour de lui, que ce dérèglement l'échoue dans une stupeur tout indignée. (EM, p. 27)

L'esclave vieil homme (docile d'entre les dociles) a marronné. Le Maître-béké prend soudain conscience que le molosse hurle depuis déjà longtemps, et que cet hurlement, à lui seul, défolmante la matière de son monde. (EM, p. 29)

Una volta che lo schiavo ha “marronné”, vale a dire intrapreso la sua fuga nel morne, lo spazio del romanzo viene descritto proprio a partire da questo gesto di ribellione e vediamo il protagonista che ripercorre il tragitto *bateau-plantation-morne*, vale a dire dall'Africa attraverso l'oceano fino all'isola colonizzata, secondo un ciclo che va dalla schiavitù fino alla liberazione dalle catene. Nella mente del marron, dunque, lo spazio si confonde, il paesaggio terrestre, del *pays d'ici*, le Antille, e del *pays d'Avant*, l'Africa, si uniscono in un'unica immagine, mentre il ricordo della nave negriera, prigioniera oceanica, ritorna come un'ossessione:

Il ne savait plus s'il était né sur l'Habitation ou s'il avait connu cette traversée en cale, mais chaque balancement d'un navire négrier dans les eaux calmes d'une rade, débusquait en lui un roulis primordial. (EM, p. 37)

Le vieil homme esclave ne se souvient pas du bateau, mais il est pour ainsi dire resté dans la cale du bateau. Sa tête s'est peuplée de cette haute misère. [...] et cela se mêle à des visions du pays d'Avant [...]. (EM, pp. 50-51)

Tali visioni scatenano nello schiavo un desiderio irrefrenabile di ribellarsi, di scappare via dall'habitation, di fuggire dai luoghi della schiavitù, egli avverte un istintivo bisogno di “andare via”, di immergersi nella natura del morne:

Le fugitif – l’Africain voué aux îles délétères – ne reconnaissait pas même le goût de la nuit. [...] déjà les acacias l’avaient ravi du monde des chasseurs ; [...] (EM, p. 32)

Il décide donc de s’en aller, non pas de marronner, mais *d’aller*. [...] Il voit trouble, et dans ce trouble, il distingue des paysages qui lui brouillent les yeux. (EM, p. 54)

Questo bisogno di fuggire, di evadere lo spazio chiuso, viene definito con il termine di « la décharge », una sorta di scarica adrenalinica che colpisce in maniera improvvisa lo schiavo e che viene così descritta, in seguito reiterata ed evocata più volte nel testo :

La décharge vous précipitait surtout dans les bois, en une fuite éperdue. [...] Il (le Maître) ne disait jamais « un tel s’est échappé ». Il disait « Un tel s’est évaporé dans les bois » satisfait de les savoir victimes des zombies qu’il disait infester les bois-hauts interdits. (EM, p. 42)

Tuttavia, il nostro protagonista è colpito da qualcosa di ancora più imponente, una vera e propria “deflagrazione”, un’esplosione che fa saltare ogni ostacolo o barriera spaziale alla sua fuga, che lo precipita, lo proietta letteralmente verso la foresta, dove si immerge completamente, dopo essersi soffermato a guardare per l’ultima volta il paesaggio circostante l’habitation, a lui ormai familiare:

Durant la nuit suivante, l’esclave vieil homme ressent non pas une décharge mais une déflagration. [...] Il traverse les cases, les pièces de cannes-à-sucre où les Bêtes-à-feu le regardent passer. [...] Il se retourne vers cette Habitation où il a usé son existence, il regarde les bâtiments lointains, la cheminée des sucreries aux torches si familières, [...]. Alors, l’esclave vieil homme plonge dans les hauts-bois. (EM, pp. 55-56)

In quest’ultimo passo troviamo un altro personaggio del romanzo legato allo spazio, il cane del béké, *le molosse*, che sulle tracce del marron esplora la natura circostante. Ecco come viene presentato all’inizio del romanzo, sempre in associazione con il personaggio dello schiavo con il quale ha un profondo legame, che affonda le radici nella nave negriera:

Le molosse était un monstre. Il avait voyagé lui aussi en bateau, [...] Lui aussi avait éprouvé ce gouffre du voyage en vaisseau négrier. [...] le molosse avait subi le roulis continuel de la mer [...] sa déconstruction irrémédiable des espaces intimes [...] Puis on le renvoyait dans l’angle mort d’une arrière coursive, cette tombe (sa cage) qui fut une cale. (EM, pp. 33-34)

Da notare il posto strategico dove il padrone ha posizionato la cuccia del molosso, luogo di passaggio e di comunicazione tra i diversi poli dell'habitation, teatro di incontro tra lo schiavo e il cane, luogo definito "incontournable"²⁷, irraggiungibile, indefinito così come ambigui sono gli spazi associati all'animale, quasi sempre dei *non-lieux*:

[...] le Maître avait mis l'animal dans un chenil très vaste, grillagé des quatre bords, entre la Grand-case et les immeubles de la sucrerie. Tout le monde y passait à un moment de la journée ou de la semaine. Le monstre se trouvait là, à ce nœud stratégique, ce quatre-chemins incontournable. (EM, p. 38)

Ritroveremo più avanti, nel corso della nostra analisi della dimensione spaziale ne *L'esclave vieil homme et le molosse*, un altro esempio dell'associazione tra il cane e un luogo non-luogo, uno spazio carico di simboli e valenze, come *la source*.

Passiamo ora ad analizzare le modalità di rappresentazione e di descrizione della natura antillana nell'opera di Chamoiseau, paesaggi e luoghi che rimandano all'universo selvaggio e impervio del morne, l'altura tipica dell'ambiente antillano, dove il tempo e lo spazio sembrano essersi fermati. All'interno dei numerosi esempi di descrizione naturalistica da noi reperiti, si può ipotizzare una visione binaria del morne: da un lato, la natura e i suoi elementi così come sono visti dallo schiavo in fuga, che durante la sua corsa trova nel paesaggio ora un alleato, ora un nemico; dall'altro lato, l'immagine che il padrone, il béké, seguendo il suo molosso alla ricerca del marron fuggito, si fa del morne e della

²⁷ L'aggettivo "incontournable" viene spesso utilizzato dagli scrittori antillani per indicare l'*impasse* nel definire una dimensione spaziale che rifugge da qualsiasi denominazione. Chamoiseau riprende la frase di Glissant « Le lieu est incontournable » (in *Tout-monde*, Paris, Gallimard, 1993, p. 513) e così la sviluppa :

« Je sais que vivre la totalité-monde, c'est-à-dire s'adresser aux autres, approfondir des problématiques qui sont les problématiques de tous, ne peut se faire que par le lieu. Le lieu est incontournable. Cet espace-là, qui n'est pas une patrie, qui n'est pas une nation, mais qui est mon lieu au monde, qui est un lieu de diversité, avec un imaginaire particulier, et c'est en approfondissant ce lieu que je rentre dans la relation. Il n'y a pas d'enfermement. Les modalités de la mise en relation passent par le caractère incontournable du lieu. [...] ». P. GHINELLI, *op. cit.*, pp. 28-29.

sua natura selvaggia, per lui un vero e proprio mistero²⁸. Man mano che i nostri personaggi avanzano nella loro corsa, assistiamo all'esplorazione dello spazio fisico e mentale, geografico e culturale, della realtà antillana e siamo in grado, dunque, unendo i vari tasselli che ogni descrizione spaziale ci offre, di risalire all'immagine composita dello spazio, e con esso dell'identità antillani, che la letteratura ha creato.

Abbiamo suddiviso i brani contenenti le descrizioni del morne in base a questa doppia rappresentazione dello spazio, secondo la prospettiva del marron e del *maître*, due visioni opposte eppure simili sotto alcuni aspetti. In apertura, forniamo i brani del romanzo da noi scelti come esemplari della descrizione del morne secondo lo schiavo. Tutto comincia con l'immagine del marron che corre attraverso la foresta, e quello che vediamo apparire man mano è uno spazio indistinto, senza forma, confuso, quasi un mondo parallelo e surreale, dove l'uomo viene letteralmente risucchiato:

Le vieil homme courut. [...] Un pas régulier qui le mena de manière sure entre les zayonn. Il envoya son corps par-dessus les souches défuntes, terrassa du talon les branches agenouillées, dévala de recluses ravines vouées à des purs silences. Autour de lui, tout frissonna informe, noir de vulve, opacité charnelle, [...] Les bas-bois étaient encore la proie d'une nuit millénaire. [...] Un autre monde. Un autre réel. Le vieil homme aurait pu courir avec les yeux fermés : rien ne pouvait l'orienter. (EM, p. 59)

Il movimento che anima le prime descrizioni della foresta è un saliscendi, una sorta di altalena che accompagna lo schiavo e lo porta ad una vera e propria vertigine, dove i riferimenti spazio-temporali si annullano, i sensi vengono meno, l'essere umano si sente disorientato e smarrito di fronte alla confusione vegetale che lo circonda:

À force de monter puis de descendre, d'avoir sensation d'altitude après être descendu, il ne sut même plus où se trouvait le ciel, où palpitait la terre ; où se situait sa gauche, vers où aller à droite. Ce n'était plus l'absence de repères du début, mais une désorientation profonde. Il alla avec l'impression

²⁸ «La colonie sera décrite, habillée, transformée, décomptée, domptée selon mes yeux de nouveau maître. Le pays sera *expliqué*, c'est-à-dire mis à plat, en évidences, sans plis aucun, et sans obscurité. Le prince colonial de mise en transparence ou s'assure mon règne». P. CHAMOISEAU, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997, p. 107.

de rester immobile. Parfois, il éprouva le sentiment de rebrousser chemin alors même qu'il était persuadé d'avancer au profond des Grands-bois. (EM, p. 61)

La sensazione di perdizione e di smarrimento, fisico e mentale, che investe lo schiavo viene descritta dall'autore attraverso metafore ed immagini molto suggestive, dove l'ombra della foresta è una sorta di buco nero che ingoia l'uomo, lo schiaffeggia con rami e foglie, lo trasforma in elemento naturale:

Que ce noir tragique. Ces gifles végétales. Sa peau devint sensible aux souffles âcres des vents abîmés sous les feuilles, [...]. Sa peau devint poreuse, puis elle devint poudreuse [...] À mesure, les Grands-bois l'enveloppèrent serré. [...] une prescience magnétique lui permit d'être un tronc, une mousse, une branche, une source, un arbre. Il coula dedans leurs entrelacs. Il ne ressentit plus leurs chocs, ou les traversa telle une nuée de pollen. (EM, pp. 62-63)

mentre l'uomo apprende, in maniera del tutto spontanea, a districarsi in questo caos vegetale, a ritrovare in qualche modo la direzione, a conoscere ciò che lo circonda, a leggere il paesaggio²⁹, insomma, e ad interpretarne i segni:

Il retrouva le sentiment de se déplacer, évita en plein autorité les arbres, traversa les zayonn avec l'aisance et le bel air. Il n'eut pièce direction, ne poursuivait rien dans l'ombre désespérée. [...] Il appréhenda autrement son entour. Le noir, inconsolable, lui divulgua la texture de l'humus, les âges enchevêtrés, les eaux reines, la force pensive des troncs, l'allant d'une sève au secret des présences végétales. (EM, pp. 64-65)

L'immagine di confusione e caos che regna nel paesaggio del morne, e la necessità dello schiavo di leggere le tracce della natura per poter sopravvivere, caratterizzano anche l'incipit del quarto capitolo, *Lunaire*, dove troviamo questa bellissima descrizione:

²⁹ La lettura attenta del paesaggio, reale e fittizio, diventa una delle modalità di conoscenza del passato antillano che proprio nello spazio, nella terra, nei luoghi ha lasciato quelle *trace-mémoires*, che l'uomo ha il compito di interpretare: « Il y a des traces. Glissant a évoqué la notion de trace. Pour lui, le paysage est notre monument, ainsi dans la lecture du paysage nous pourrions trouver la mémoire perdue de ceux qui n'ont pas eu la parole, qui n'ont pas écrit, qui n'ont pas raconté. Moi, j'ai parlé de la notion de trace-mémoires pour indiquer tous ces objets chargés de mémoire, des objets désuets ou vulgaires, comme les vieilles cases, certains vieux outils, etc. ». P. GHINELLI, *op. cit.*, p. 18. Ritroviamo l'espressione *trace-mémoires* nel titolo del saggio di Chamoiseau, *Guyane: Traces-mémoires du baigne*, (avec des photographies de Rodolphe Hammadi), Paris, CNMHS, (Caisse nationale des monuments historiques et des sites), 1994.

Un seul déréglé mouvement de lianes, de figuiers-maudits, de bambous qui fatiguent, de mahoganis bruns, qui traînent le passé jusqu'au pont de l'Alma. Les acomas des hauts sèment encore sur la pente, à la rencontre des écumes et des brûlis, les maigres acomas d'en bas, leurs enfants, qui ne surprennent ni ne font peur. Ici ne lève pas un cri d'arbre comme un pleurer solitaire, mais voyez que grandit la houle de ces tas véhéments, où tu dois frayer la Trace. (EM, p. 68)

Continuando la sua fuga nella foresta e dunque l'esplorazione del nuovo paesaggio, lo schiavo esperisce una sensazione inedita a contatto con la natura, e riscrive lo spazio attraverso una "topografia sensitiva", vale a dire la simbiosi tra il suo corpo e gli elementi della natura. Le descrizioni che seguono sono caratterizzate da tutta una serie di rimandi religiosi, il santuario, la preghiera, il silenzio, che fanno pensare ad una sorta di rito ancestrale in cui l'uomo, entrato nel tempio sacro che è la foresta, deve sacrificare se stesso a madre natura, è messo in croce o si genuflette:

Le vieil homme retrouve une noirceur primordiale. [...] Des variations infimes sollicitent son derme [...]. À présent, il n'a pas la sensation de monter ou de descendre. Suspendu en lui-même, il parcourt une topographie sensitive qui épouse son corps. [...] Personne ne semble avoir jamais foulé ces lieux. Cette impression d'investir un sanctuaire se fait enivrante. [...] Et il ouvre les bras en croix, chaque doigt racine avide, feuillage sensible. (EM, pp. 71-72)

Improvvisamente lo schiavo cade in un buco, una gola profonda, che scoprirà essere una *source*, una palude d'acqua e fango, che lo imprigiona e lo immobilizza: simbolo di purificazione come fonte battesimale, per continuare la chiave di lettura religiosa della fuga, o malefica trappola che madre natura tende al misero essere umano?

Le vieil homme se retrouvait dans les humus. [...] Le vieil homme qui fut esclave parvint à se mettre genoux, et-puis à se hisser tremblant, dos plaqué contre un tronc, et-puis à tituber, et-puis à essayer de reprendre sa course. [...] Il courut encore, ou il essaya de le faire, en tout cas il eut, dans un balan à travers les Grands-bois, l'aveugle sensation d'avancer. Mais la terre se déroba. Un man-man-trou. Profond. Le vieil homme qui fut esclave s'y engloutit d'un coup. (EM, pp. 83-85)

Prima di analizzare la rappresentazione di questo spazio simbolico, un luogo metaforico, a metà tra *lieu* e *non-lieu*, tra *espace* e *non-espace*, in cui

anche il cane resterà imprigionato³⁰, completiamo la descrizione del morne con il secondo *volet*, la visione del padrone, la foresta secondo la prospettiva del *maître*, e del suo molosso.

Lanciatosi all'inseguimento del suo schiavo, sicuro sulla pista del suo cane, ben addestrato a riacciuffare i fuggiaschi, il padrone non sospetta minimamente che un'ordinaria "chasse au marron" si trasformerà ben presto in una tragica avventura che lo porterà, attraverso la simbolica salita del morne, a scendere nell'inferno della sua coscienza, ad oltrepassare la sua personale linea d'ombra. Mentre il molosso segue la pista, alla disperata ricerca dello schiavo che sembra essersi volatilizzato, il padrone tenta di reperire le tracce lasciate dal fuggiasco ma la foresta, gli alberi, e le loro ombre quasi umane, sembrano aver cancellato qualsiasi impronta umana:

Et là, dans les racines difformes, la dentelle des fougères, le monstre ne sait pas en quel bord s'élancer. [...] Le Maître lui-même, instruit des traces que laissent les fuyards, cherche un chiffonnage infime de la sylve millénaire. [...] Le Molosse et le Maître longent la lisière des grands arbres (leurs murmures presque humains les effleurent tels des souffles de vieillards) jusqu'à l'ouvert du jour. (EM, p. 69)

L'immagine che il padrone si era fatto della foresta derivava da leggende e dicerie attinte dalla cultura locale, esacerbate dalla sua fantasia, fantasmi che ora prendono forma e lo terrorizzano:

³⁰ Di seguito due passaggi del romanzo relativi al momento in cui anche il molosso cade nella palude e vi resta intrappolato: sarà l'occasione per lo schiavo e l'animale di incontrarsi e guardarsi negli occhi come in una sfida tra nemici.

La source !... le molosse était au fondoc de l'œil marécageux et il se débattait ! [...] Je me précipitai en direction de la source. [...] Je le vis. Il était effrayant. Couvert de boues. Couvert de feuilles. Couvert d'humus. Grognant à peine, il se débattait dans le piège mouvant. (EM, p. 109)

Je m'agenouillai pour mieux le regarder. [...] Yeux dans yeux. [...] Les Grands-bois bougeaient autour de moi. Tout s'indifférenciait. [...] La source (avec ses boues, ses eaux vierges, son soufre de cent mille ans) s'alliait à cette vision, aggravait son vertige. Je me retrouvai allongé dans l'humus, le regard à hauteur des yeux de mon ennemi. Yeux dans yeux. (EM, p. 112)

Le Maître-béké affirmait que ceux qu'il n'avait pas su rattraper s'étaient dissous dans les Grands-bois. Lui eut le sentiment d'être devenu une eau dans l'eau des feuilles patientes. (EM, p. 63)

Le Maître, lui, alourdi par ses mousquetons, doit se tracer un chemin au coutelas. [...] le Maître croit ne plus pouvoir revenir en arrière. Il se croit obligé d'avancer à jamais dans cette pénombre infinissante. Le Maître se sent seul. (EM, pp. 70-71)

Stanco e spaventato, avvolto nel mistero di quella vegetazione inestricabile, il *maître* avverte per la prima volta la presenza di qualcosa che lo ossessiona e gli trasmette una visione orribile della natura circostante, è la dannazione di quei luoghi, la sofferenza e il dolore ai quali quella terra ha offerto teatro:

Mais il était accablé de la plus grave des solitudes. Elle se détachait des arbres pour s'alourdir à ses épaules. [...] Il ignorait si c'était la fatigue ou vraiment le mystère de ces arbres qui le torturait tant. [...] *Ces lieux avaient connu la damnation.* Elle était là. Rôdeuse autour de lui. [...] Il s'était tant battu pour défricher cette terre [...] Il était là, seul au mitan de ces arbres, et de ces lieux, et son héroïsme dont il tenait chronique ne pesait plus très lourd. (EM, pp. 103-104)

L'opera colonizzatrice, l'invasione della natura incontaminata, la conquista dello spazio naturale, per creare case, strade, città che hanno soffocato e distrutto la foresta, questi gli errori dei quali il colonizzatore sente ora tutto il peso e la responsabilità ³¹:

Il avait dressé les plus hauts murs de Pierre, les officines de marbre et les voûtes gothiques où sommeillent des grandeurs. Et fondé les villes blanches dans le miroir des rades. Et déployé les ports sur des cheveux de mulâtresses. Il avait défriché les terres fumantes, dompté les rivières vomies par le volcan, [...] Il avait fait Grands-cases de pénombres et d'argiles, levé moulins, dressé sucrotes. Tracé les routes utiles et les signes des croisées. [...] Il avait gagné, sur mangroves et descentes, l'offrande des champs les plus fertiles. (EM, pp. 104-105)

e confessa le sue colpe, spinto da una forza misteriosa nascosta in quella foresta che mette completamente a nudo la sua anima, come se si trovasse in

³¹ «Moi-colons, je trace les champs et les villes au cordeau. Je veux des alignements géométriques qui civilisent les rives au-dessous du chaos naturel. Carrelage de l'ordre et de la mesure face aux profusions hasardeuses de ce monde que je ne comprends pas. Je découvre, comme une vague qui dissipe son écume, cette opposition initiale en moi. Le désordre illisible du pays et l'ordre clarificateur de l'emprise coloniale. Rêver cette circulation entre ces modes de relations au monde». P. CHAMOISEAU, *op. cit.*, p. 108.

una chiesa, in un tempio; solo ora può comprendere lo stretto legame tra gli schiavi marrons e i boschi:

Ces Grands-bois qui connaissaient l'Avant, [...] l'émouvaient à présent. Ces Grands-bois avaient fasciné les nègres fugueurs. Ils s'y étaient réfugiés comme dans un ventre-manman. [...] Ces fuyards regardaient les arbres comme on contemple les cathédrales. Ils leur témoignaient respect cérémonieux. Et les arbres leur parlaient. [...] Les Grands-bois étaient puissants. Ils vous mettaient à nu, en force ou en malheur, à nu rêche. Dans leurs ombres, le Maître se voyait submergé par la honte. (EM, pp. 105-106)

Ritorniamo adesso al nostro schiavo, che avevamo lasciato intrappolato nella palude melmosa, mentre tenta invano di liberarsi dalle sabbie mobili che lo soffocano e di sopravvivere alle gelide acque che innescano in lui il ricordo della stiva negriera:

Noyade. Une eau glacée-glacée. Il retrouvait les cauchemars des cales négrières. Les abysses. La mer sans vent. Le sel. Les vagues. Grand-gueule des squales. L'eau. L'eau. Il allait se noyer au profond d'une source. (EM, p. 85)

Quando ormai lo schiavo sembra rassegnato all'idea di morire in quella palude nel bel mezzo della foresta, una morte simbolica e degna di un uomo profondamente legato alla terra come lui:

Le vieil homme qui fut esclave se dit qu'il mourrait là, au fondoc de cette source comme bien d'autres nègres marrons sans doute, disparus dans les bois, [...] Il eut un sourire : mourir dans l'entraille vive d'une source plus vieille que lui. [...] Il mourait. Finir-battre. Terre blanche. Boue chaude. (EM, pp. 86-87)

ecco che assistiamo ad una sorta di miracolo, ed inaspettatamente lo schiavo, grazie a all'aiuto di radici e liane, riesce ad emergere dalla palude e a salvarsi:

Ses pieds quêtèrent un appui convulsif sur les racines aveugles qui traversaient la source. [...] Il jaillit du trou pour inspirer de l'air. [...] Il bondit, corps en arc, lancé. [...] Sa main se referma sur une liane avachie. Il s'en servit pour s'extraire de la ventouse marécageuse. Il se traîna dans l'instable couche d'humus. Sauvé. [...] Une man-man-racine (ramassée sur elle-même telle une déesse autiste) lui servit de refuge. (EM, pp. 87-88)

Se finora le descrizioni della natura erano fatte in terza persona da una voce narrante, a partire da questo momento, dopo la liberazione dello schiavo dalle sabbie mobili della *source*, gesto simbolico di ribellione dalle catene della schiavitù, la narrazione avviene in prima persona con l'emergenza di un *je*, l'io

del vecchio schiavo che prende la parola e finalmente coscienza della propria identità:

Les choses autour de lui étaient informes, mouvantes, comme exposées derrière une eau très claire, j'écarchai les yeux pour mieux voir, et le monde naquit sans un voile de pudeur. Un total végétal d'un serein impérieux. Je. Les feuilles étaient nombreuses, vertes en manières infinies, ocre aussi, jaunes, marrons, froissées, éclatantes, elles se livraient à des sacrés désordres. Je. Les lianes allaient chercher le sol pour s'emmêler encore, tenter souche, bourgeonner. Je pus lever les yeux et voir ces arbres qui m'avaient paru si effrayants dans leurs grands-robres nocturnes. Je pus les contempler enfin. (EM, p. 89)

La rinascita dello schiavo, e dunque il passaggio da *il* a *je*, corrisponde ad una metamorfosi spaziale, ad un vero e proprio cambio di scenografia, ad un cambiamento del paesaggio circostante che adesso appare allo schiavo sotto una luce diversa, non più confuso, inquietante, ambiguo bensì luminoso e chiaro. Ecco come si presentano gli alberi agli occhi dello schiavo “rinato”, come se l'avvenuta salvezza dell'uomo avesse mutato il volto della foresta:

Ils étaient tous immenses. Chacun nourrissait l'impalpable d'un mystère. [...] La voûte végétale, arc-boutée à la terre, expédiait ses fûts droits et sauvages vers l'aliment du ciel. Arbres vivants, pieds morts, ramilles vertes, [...] , nuit de terre feu solaire se liaient dans un élan. Vie et mort végétales allaient ce même élan, en cycles complémentaires mais indifférenciés. (EM, pp. 89-90)

Il nuovo paesaggio ha bisogno dunque di un linguaggio inedito per esser raccontato e descritto, e lo schiavo sente l'impellente bisogno di dare un nome, di inventariare le infinite varietà di alberi e piante che costituiscono la specificità della natura antillana³².

³² Ecco alcuni passi dell'intensa descrizione che lo schiavo fa della flora antillana, un vero e proprio inventario delle piante e degli alberi che gli appaiono per la prima volta in tutta la loro bellezza, e non più come una massa vegetale indistinta:

Alors, moi qui avais convoité leurs postures impassibles, je les reconnus, je voulus les nommer, les créer, les recréer. Voilà les Acajous, blindés d'écorce grisâtre, [...] Voilà les Lauriers-roses, longues feuillées inquiètes, velues-blanchâtres, [...] Voilà les Courbarils au cœur rougi-massif [...] Oh, les Gaïacs plus raides que roche, [...] Mahoganis-ti-feuilles, Mahoganis-gwan-feuilles, oui c'est vous-même. Ho, Acomas fleurs jaunes, [...] Voilà les Carapates, vêtus du noir rugueux [...] Voilà les Filaos [...] et les Pieds-fromagers [...] Voilà Mahots-cochon, et les Pieds-bois-marbri, [...] voilà les Mauricifs, [...] et les mornes Sabliers comptables d'ombres sans feuilles où les fruits explosent, voilà les Balatas, et les Gommiers [...] voilà les

Il legame tra uomo e natura, il bisogno umano di attingere alle forze della natura, emerge con grande intensità a questo punto della vicenda, e si moltiplicano le descrizioni di una profonda simbiosi tra lo schiavo e gli elementi naturali, gli alberi, la terra, gli insetti, gli animali, come se l'uomo invocasse una protezione, un manto vegetale per eliminare le sue tracce di umanità e farsi egli stesso natura, al fine di nascondersi dal molosso:

Je me couvris d'humus puis de tuf ramené dessous mes ongles fousseurs. Mon corps découvrait l'appétit des racines, la solitude gourmande des vers-de-terre. Mes mains exhaussaient des poignées de terre noire avec lesquelles je me frottais le corps. [...] Je mangeai de la terre. [...] La terre me conféra un sentiment de puissance bien au-delà de la vie et de la mort. Et la terre m'initia aux invariances dont je percevais l'auguste pérennité. (EM, p. 91)

Je me frottais sur l'écorce des cannelles. Je m'enduisais des fourmis-santi [...] J'utilisais les feuilles du vétiver, des nids de manicou, des boues chaudes qui sentaient le mystère. [...] je maniais les trois feuilles de l'injonction-diabliesse qui rendait invisible. [...] En fait, toutes les feuilles me furent bonnes, j'espérais me dissoudre dans cette âme végétale. (EM, p. 98)

La nozione di paesaggio e l'importanza di saperlo leggere e interpretare, emerge con grande intensità da queste descrizioni che fa lo schiavo dello scenario naturale che lo accompagna nella sua fuga. La *liaison arbre-marron* è un leitmotiv dei romanzi di Chamoiseau che introduce attraverso i due protagonisti, vegetale e umano, una nota storica e culturale sul passato coloniale della sua terra natale: gli alberi infatti, erano un simbolo della presenza umana nello spazio antillano, del padrone sull'habitation, o del marron nella foresta³³.

Calebassiers et les Bois-flots, et les touffes-Bambous [...] Ils étaient tous là, Bois-rivières, Pains-d'épices, Génipas, et si je ne les voyais pas, je les sentais monter. Voilà les Arbres-à-pain plantés par les marrons, et les Avocats qui balisent leurs traces, voilà les Acacias porteurs des connaissances, voilà les *trois Ébéniers* qui tirent les axes d'une œuvre étrange. (EM, pp. 90-91)

³³ Ecco come Chamoiseau risponde alla domanda della Ghinelli sulla nozione di *paysage*:
G. – [...] *Et la notion de paysage, est-elle liée à des caractères sensibles du paysage antillais ?*
C. – « Dans tous les romans de Glissant, le paysage est comme un personnage, c'est un élément très important parce que quand vous regardez une campagne antillaise, vous voyez parfois de très grands palmiers qui dépassent les autres arbres. Or, les békés plantaient souvent un palmier pour signaler la présence de leur habitation. Donc quand vous voyez un palmier, c'est qu'il y a une maison de béké, une maison de maître. C'était une manière de signaler leur présence. Ou encore si on va du côté du Prêcheur, on voit brusquement, parmi les autres arbres, un pied de fruit à pain, un arbre à pain perdu dans la forêt. C'est le signe qu'il y avait là des nègres

Vogliamo concludere la nostra analisi dello spazio ne *L'esclave vieil homme et le molosse*, soffermandoci su un ultimo elemento spaziale presente nel libro e che sarà leitmotiv degli altri romanzi di Chamoiseau: la Pierre, titolo della sesta *Cadence*, l'enorme pietra amerinda nascosta nel cuore della foresta nella quale lo schiavo s'imbatterà alla fine della sua corsa. L'incontro dello schiavo con questa pietra "magica" è all'insegna della scoperta improvvisa e dello stupore provato di fronte alla grandezza di questo elemento naturale, perfettamente mimetizzato nel paesaggio circostante e che si presenta allo schiavo con tutta la sua carica di mistero e fascino, frutto dello scorrere del tempo:

Immense, elle se perd dans la broussaille. [...] Il s'agit – je le comprends alors – d'une bombe-volcan voltigée en des temps très anciens. Une pierre. Je la touche. Froide. Tiède. (EM, pp. 125-126)

Il contatto immediato che lo schiavo cerca con la pietra, la necessità impellente di toccare con la mano questa massa vulcanica, e le sensazioni tattili contrastanti di freddo e caldo, simboleggiano l'urgenza di leggere e interpretare la natura e il paesaggio, dove si nasconde il mistero della terra antillana, del suo popolo e delle sue origini. La *Pierre* sembra animarsi a contatto con l'uomo, "sogna" e riflette immagini e visioni del passato, dialoga con lo schiavo e si fa portavoce, attraverso i segni visibili che gli antichi popoli hanno inciso su di essa, degli elementi identitari della cultura antillana che affonda le radici in quella amerinda:

C'est la Pierre. *La Pierre qui rêve*. [...] Je crois voir des groupes d'hommes en soucieuses migrations, [...] Ils sont des Grandes-terres et des îles. Ils ont vu le monde avec des mers moins larges, et leurs pas ont foulé la pierre des abysses d'à-présent. (EM, pp. 126-127)

marrons parce que quand ils partaient, ils plantaient de quoi se nourrir, et les békés passaient leur temps à couper les fruits à pain pour que les marrons n'aient pas de quoi manger. C'est un exemple. Mais tous les arbres fruitiers qui sont dans la forêt sont des mémoires, des signes de mémoire. Et si on n'arrive pas à lire le paysage de cette manière, on ne peut pas savoir où ils étaient car ils ont disparu sans laisser des traces. Par contre l'arbre nous signale où la communauté de nègres marrons se cachait. Il y a dix mille manières de regarder le paysage autour de nous et de trouver des trajectoires et des histoires qui ne sont pas répertoriés par l'histoire coloniale. Donc cette lecture du paysage est fondamentale». P. GHINELLI, *op. cit.*, pp. 19-20.

Il est possible que je lui parle, que moi je parle à une pierre. Ou rêve avec elle. Oui, nos rêves s'entremêlent, une nouée de mers, de savanes, de Grandes-terres et d'îles, [...] Tout cela, grandiose hélée, tourbillonne dans un mouvement de vie – vie en vie sur cette terre – La Terre. Nous sommes toute la Terre. (EM, pp. 127-128)

La Pierre est amérindienne. Ils avaient habité ce pays pendant et-cætera de temps, et gravé ainsi des pierres dans les Grands-bois. (EM, p. 129)

Nell'ultima parte del romanzo, simbolicamente intitolata *Les os*, il ritrovamento di ossa umane nei pressi di una ravine, altro luogo simbolo del paesaggio antillano carico di significati culturali, designa la *pierre*, come testimoniato dallo stesso autore, luogo di elezione del marronnage, dove probabilmente il vecchio schiavo ha trovato la fine della sua corsa:

Cette ravine était un beau refuge pour l'esclave qui fuyait. Mon nègre marron aurait traversé les Grands-bois, aurait été blessé, serait venu mourir à l'aplomb de cette pierre. J'éprouvais ce qu'il avait pu ressentir dans cet endroit, si loin de tout, auprès de cette pierre dont les gravures grisaient toute imagination. (EM, pp. 144-145)

Come si evince da quest'analisi de *L'esclave vieil homme et le molosse*, il rapporto tra l'uomo antillano e lo spazio in cui egli vive diventa in Chamoiseau una componente essenziale della narrazione romanzesca, tanto che le modalità di trattamento della dimensione spaziale messe in scena dallo scrittore si fanno rivelatrici del processo di scrittura e rappresentazione di uno spazio che, in terre colonizzate come la Martinica, non può essere solo geografico, mero background romanzesco o scenografia paesaggistica, bensì portatore di valenze culturali ed identitarie.

A testimonianza di quanto i luoghi in cui Chamoiseau ambienta le sue vicende non siano mai casuali, ma risultati della continua rinegoziazione di uno spazio con la quale il soggetto colonizzato è costretto a fare i conti, continuiamo la nostra indagine sull'evoluzione che lo spazio antillano subisce nel corso dei secoli, in seguito ad importanti eventi storico-politici successivi alla

colonizzazione vera e propria, come l'abolizione della schiavitù, la *départementalisation* ecc.³⁴.

Il passaggio da uno spazio naturale, da una terra incontaminata e vergine, come il paesaggio del morne che abbiamo esplorato in compagnia del vecchio schiavo, ad uno spazio artificiale, alieno, voluto e imposto dal colonizzatore che tenta di ordinare, adeguandola ai suoi parametri, l'indomita e selvaggia natura caraibica, costruendo città, strade dritte e asfaltate, file ben ordinate di case e quartieri, rappresenta per il soggetto colonizzato un ulteriore trauma e un ostacolo al suo processo di costruzione identitaria. Dopo aver subito lo strappo dalla madre terra Africa, catapultato in una terra ostile e straniera, foriera di dolore e sofferenze, lo schiavo ha tentato di riallacciare nella sua prigione isolana il legame con la natura, con la terra, elemento fondante della sua identità, rinegoziando lo spazio colonizzato e facendolo proprio; tuttavia, proprio quando l'abolizione della schiavitù sembra aver creato i presupposti per una rinascita dell'uomo finalmente libero su una terra anch'essa liberata, l'abbandono delle *habitations* e la successiva nascita delle città, dovuti ai cambiamenti economici e politici in atto, sconvolgeranno di nuovo quell'equilibrio, minimo seppur precario, che manteneva il rapporto tra l'uomo antillano e la sua terra.

Ma passiamo subito all'analisi di altri due romanzi di Chamoiseau in cui la nascita e lo sviluppo della città, della *ville*, con i suoi nuovi spazi di socializzazione come il *marché* e il *bourg*, e le modalità dei nuovi *citoyens* di rapportarsi alla dimensione urbana e di rappresentarla, diventano oggetto principale della narrazione: stiamo parlando di *Chronique des sept misères* e *Texaco*³⁵.

³⁴ Per un panorama completo delle vicende storiche e politiche che hanno interessato le Antille, e in generale le terre caraibiche, durante i quattro secoli di colonizzazione, diretta e indiretta, inflitta dagli europei, si rimanda alla parte iniziale del nostro lavoro, precisamente al primo paragrafo del capitolo 1, dal titolo *Lo spazio caraibico: geografia, storia e società*.

³⁵ In realtà, la città come soggetto romanzesco è stata una scelta successiva dell'autore, che iniziò a scrivere *romans de plantation*, in accordo alla letteratura rurale che andava di moda all'epoca dei suoi primi lavori, come racconta nell'intervista di *Archipels littéraires*:

G. – *Par contre, qu'est-ce qu'est la ville pour vous, pour le romancier ?*

C. – « D'abord, le premier problème que j'ai eu est que je suis né en ville. »

G. – *Est-ce un problème ?*

Il primo romanzo racconta le gioie e le “miserie” di un gruppo di sette *djobeurs* che trascorrono la loro esistenza al *marché aux légumes* di Fort-de-France³⁶, il cui lavoro rischia però di scomparire sotto la minaccia del progresso e dell’economia globale provenienti dalla *métropole*. Protagonista della vicenda è Pierre Philomène Soleil, chiamato Pipi, *maître-djobeur* e guida del mercato, che passa da una donna all’altra fino a conoscere l’amore folle e passionale. E le pene d’amore per la giovane e bella meticcina Anastase, che seduce allo stesso tempo il Siriano Zozor, lo condurranno alla pazzia: convinto dell’esistenza del tesoro di Afoukal, uno schiavo-zombi assassinato dal suo béké, che gli appare in sogno e lo incita alla ricerca del misterioso bottino, Pipi finirà per perdere la ragione, mangia la terra, parla agli animali, si mimetizza con la natura. Per sopravvivere all’avanzata del progresso e della modernità che minacciano l’universo del *marché* e dei *djobeurs*, Pipi è vittima di una nuova illusione: riuscirà a creare un meraviglioso giardino botanico destinato però solo alla sua misera famiglia. Il degrado del giardino, infestato da erbacce e vermi, è la metafora del declino di una civiltà e di un universo, quello del *petit peuple* di Fort-de-France, che Chamoiseau ci racconta con grande lucidità e ironia.

C. – « Oui, parce que quand j’ai commencé à lire, toute la littérature antillaise était une littérature de plantation, de campagne. Donc bien sûr j’ai commencé à écrire des romans de plantation moi aussi, alors que je ne connais absolument pas la campagne, ni les arbres. Moi, je ne connais que le béton et le canal. Donc la ville n’existait pas comme objet littéraire. C’est dans *Chronique des sept misères* que la ville commence à exister comme un personnage. J’ai donc commencé à faire un objet d’étude de ce lieu qui était le mien, et cette appropriation, cette imprégnation de mon lieu a été importante pour moi ». P. GHINELLI, *op. cit.*, pp. 20-21.

³⁶ Citiamo un interessante contributo di Paola Ghinelli sulla città di Fort-de-France, dal titolo *Fort-de-France o la città invisibile*, dove, attraverso i luoghi che hanno ispirato i romanzi urbani di Patrick Chamoiseau e Raphaël Confiant, l’autrice s’interroga sul ruolo della città in Martinica, luogo di contraddizioni e di misteri, *città invisibile* dove «abita una realtà diffratta, imprevedibile, che porta in sé la sua origine e la sua distruzione, che è intrinsecamente e contraddittoriamente guerriera». La capitale raccontata dalla Ghinelli racchiude zone d’ombra e luoghi misteriosi, impercettibili agli occhi del turista da crociera, «Fort-de-France non vuole farsi trovare. Se si vuole catturare e imprigionare in una logica europea questa città essa si sottrae», tanto che la bellezza di questo intricato universo urbano risiede proprio in quella «incertezza toponomastica che ammantava la città. [...] L’ambiguità del nome di località è dunque una forma di resistenza e di opacità». P. GHINELLI, *CARAIBI. Fort-de-France o la città invisibile*. “Le Città letterarie”. Milano, Unicopli, 2006, pp. 130-131 e p. 132.

In questo romanzo la città viene esplorata in lungo e in largo, scandagliata in ogni suo angolo, al punto che dalla nostra lettura dell'opera è emerso un vero e proprio percorso urbano, costituito da diverse tappe, corrispondente ognuna ad un luogo specifico della città. Infatti, i numerosi passaggi inerenti alla descrizione della città di Fort-de-France, sono stati qui raggruppati in tre sezioni, *Le marché*, *La ville*, e *Les rues*. Partiamo dal cuore della città, il mercato, le *marché aux légumes* dove vivono, lavorano, amano... tutti i personaggi del romanzo, una vera e propria comunità³⁷ che racconta all'unisono, attraverso la narrazione corale di un *nous*, la vita quotidiana come *djobeurs* al mercato di Fort-de-France. Che il *marché* sia il centro nevralgico della città, il cuore pulsante delle attività ma anche il punto di riferimento spaziale dei *djobeurs*, che lo considerano la loro casa, il loro rifugio, insomma la loro vita, lo si comprende fin dalle prime descrizioni, dove emerge la consapevolezza di una condizione di vita e lavorativa molto precaria:

Messieurs et dames de la compagnie, les trois marches de Fort-de-France (viandes, poissons, légumes) étaient, pour nous djobeurs, les champs de l'existence. Une manière de ciel, d'horizon, de destin, à l'intérieur de laquelle nous battions la misère. (CSM, p. 13)

Et notre participation à la vie du marché n'avait point, comme pour les tôles du toit, les grilles ou le ciment des établis, la confortable certitude d'y être indispensable. (CSM, p. 13)

Il mercato incarna il presente ma anche il passato dei nuovi cittadini, i cui padri hanno assistito al passaggio dall'habitation alla città, e hanno ritrovato le loro radici, le loro origini contadine proprio in questo luogo di commercio dei prodotti della terra, ultimo angolo di paradiso naturale nella giungla di cemento circostante:

Comment connaître qui furent nos pères ? Ils avaient certainement [...] quitté la boue des plantations en vue d'affronter l'existence sur le ciment de la ville, moins propice aux dérapages. Ils durent, dans leur errance d'exil, s'habituer à venir gober les mouches là où il y avait grande vie et la présence rassurante de leurs campagnes natales : les places du marché.

(CSM, pp. 13-14)

³⁷ Sul concetto di comunità nell'opera di Chamoiseau, come quella dei *djobeurs* e del *petit peuple* di Fort-de-France, si rimanda allo studio di Celia Britton già citato in precedenza. C. BRITTON, *op. cit.* Cfr. con nota n. 40 di seguito.

Attraverso il racconto dei *djobeurs* si è in grado di ripercorrere l'evoluzione dei mercati che rispecchiano lo stato di salute della città e dei suoi abitanti:

Le marché n'avait plus cette vibration intense, signe de bonne santé de la ville. Il abritait un agglomérat de personnes brocantant leurs famines. (CSM, p. 58)

Tuttavia, il mercato diventa il luogo d'elezione dei nostri personaggi, un vero crogiuolo di persone e prodotti provenienti da tutto l'arcipelago, che nelle ore di punta si accende di mille voci e colori:

Durant cette renaissance, le marché aux légumes devint le point d'ancrage définitif de notre groupe de djobeurs. D'autres s'étaient cristallisés autour du marché-poissons et du marché aux viandes. [...] Aux grandes heures, notre marché grouillait. Les marchandes du Morne-Rouge [...] Celles de Saint-Pierre [...] pacotilleuses de Sainte-Lucie, quimboiseuses de Bezaudin, [...] Venant de partout, les marchandes débarquaient à la Croix-Mission, près du marché aux poissons. (CSM, pp. 65-66)

soprattutto femminili, visto che sono le donne la vera anima del *marché*:

Les femmes savaient mieux marchander, doser les produits, et résister aux marchandages. Ce sont donc elles qui relient les usines, les entrepôts, les campagnes et les bordures de mer, au centre de la ville. (CSM, p. 43)

per poi spegnersi lentamente, con l'avanzare inesorabile della modernità, e i nostri *djobeurs* assistono impotenti al declino del loro mercato:

Dans notre marché aux légumes les clients se raréfièrent. Les très vieilles paysannes lâchèrent prise, les moins âgées délaissaient leurs paniers pour des emplois de ménagères dans les administrations ou les immenses villas. (CSM, p. 118)

Le descrizioni della città di Fort-de-France, dei luoghi circostanti il mercato e il centro urbano, emergono ad intermittenza dalle lunghe narrazioni delle vicissitudini dei numerosi personaggi che animano il romanzo: mettendo insieme i vari passaggi che contengono una descrizione dell'universo urbano, siamo in grado di ricreare un'immagine completa e dettagliata di Fort-de-France, attraverso le diverse visioni che ciascun personaggio ha della sua città. Ad esempio, ecco come appare Fort-de-France agli occhi di Héloïse, dapprima da bambina, dunque un mondo nuovo e quasi magico:

Contrairement à ses sœurs, elle [Héloïse] put se rendre à l'école. Ce fut un monde nouveau, hors de la réalité même [...] Elle visitait souvent ses sœurs dispersées à Fort-de-France, Morne-Rouge, Saint-Esprit, Marigot, dans des cases où [...] elles vivaient solitaires. (CSM, p. 22)

poi da adulta, con la città che assume toni negativi e sembra farsi carico dei *malheurs* del personaggio :

[...] celle qui devenait déjà Man Elo et qui allait errer toute la nuit dans la ville la plus incroyable de ce côté du malheur des nègres. Elle marcha droit pour donner l'impression d'aller quelque part. Fort-de-France ne lui était pas inconnue. [...] Mais cette ville autrefois aperçue entre ses parents lui semblait maintenant plus cruelle dans son air de négresse déguisée, bien loin de l'harmonie paisible des bourgs. (CSM, p. 31)

Molto suggestiva invece, la versione notturna di Fort-de-France, attraversata da un branco di cani, che nell'immaginario collettivo rimandano al periodo della schiavitù e alla caccia ai marrons, e che così viene esplorata e conquistata attraverso le sue strade e stradine:

(*Le chant des chiens*. La nuit, les chiens prenaient possession des esplanades, des culs-de-sac, des dessous de voitures et des amas d'ordures ménagères. Ils erraient en bandes furieuses dans les avenues [...] Après avoir écumé le pont Démosthène, ils descendaient l'avenue du Général-de-Gaulle, puis sillonnaient les Terres-Sainville. [...] Vaincus, ils fonçaient vers le centre ville [...] membres furieux d'une horde furieuse qui possédait la ville [...]. (CSM, pp. 32-33)

Quasi da *Mille e una notte*, magica e misteriosa, la descrizione della città secondo la prospettiva di Clarine che, come un personaggio da favola, “cammina, cammina, cammina” e arriva a Fort-de-France in piena notte, si fa strada, grazie alla flebile luce delle lampade a petrolio, nel labirinto urbano che le appare deformato dalle ombre, fino a raggiungere la cattedrale di Saint-Louis, luogo sacro e deserto che incute timore e sgomento:

Marchant, marchant, marchant, Clarine parvint bientôt en vue de Fort-de-France. Elle dépassa la sucrerie Dillon coiffée d'une natte de fumée noire, puis traversa le Morne-Pichevin déjà gommé par la nuit que les lampes à pétrole étoilaient misérablement. [...] L'ensemble donnait un palais incompréhensible, bric-à-brac de défis à la mort et de regrets calligraphiés. Clarine traversa la Croix-Mission [...] (CSM, pp. 52-53)

Avec les premières ombres, Clarine parvint devant la cathédrale Saint-Louis qui lançait sa flèche de canne à sucre vers le ciel. [...] L'endroit n'était pas désert. [...] Cet autre lieu saint dépassait à peine les arbres, ses murs étaient

gris, et ses vitraux ne ressemblaient pas à des morceaux de ciel. [...] L'endroit était désert. (CSM, p. 63)

L'autore ci regala anche una breve parentesi sulle origini di Fort-de-France, sorta su una palude malsana, per volere del colonizzatore che si ostinò a costruire case in uno spazio completamente in balia delle forze della natura, apparentemente conquistato e posseduto dal bianco, in realtà denaturato e traumatizzato:

Cette science urbaine était unique dans cette ville née d'un marais malsain mais jugé bon par le gouverneur Du Parquet pour situer le prochain fort du Roi. Sur les premières terres arrachées à cet enfer on édifia une église. On détruisit les palétuviers, on construisit des maisons qu'il fallait reconstruire après chaque inondation. [...] l'on vint de toute part habiter la nouvelle-née. Rochambeau l'appela Fort-de-la-République. Plus tard, on la dit Fort-de-France. (CSM, pp. 80-81)

dove la città non è altro che la figlia di una madre cieca e spietata, la natura caraibica:

Elle survécut aux tremblements de terre [...] aux inondations de septembre, aux épidémies de lèpre et de petite vérole. [...] même à la calamité d'une forêt de flammes furieuses. Les maisons flambèrent comme des cannes sèches, avec des élans de rouge et de jaune spectral qui cuivraient le paysage. Toute la ville se mua en une flamme qui lécha un nuage avant de se racornir sur des cendres dociles. Elle survécut, mais sombra dans la vieillesse d'avant-l'âge des négresses malheureuses, [...] (CSM, p. 81)

e di un padre bramoso di potere e progresso, il colonizzatore e la sua continua conquista dello spazio e della terra antillana:

Les békés vendaient leurs terres agricoles aux organismes d'H.L.M., ou aux fonctionnaires amateurs de villas, et construisaient sur la jetée des entrepôts d'import-export. Bientôt, ils quadrillèrent le pays de libres-services, supermarchés, hypermarchés, auprès desquels les nôtres faisaient triste figure. (CSM, p. 117)

L'ultima sezione, che abbiamo intitolato *Les rues*, raccoglie tutta una serie di brani che descrivono la *route*, la strada coloniale, e le numerose strade di Fort-de-France, quasi a formare una sorta di inventario della città, dettagliato e completo. La *route*, simbolo dell'appropriazione dello spazio da parte del colonizzatore e segno visibile del processo di allineamento e riordinamento della natura antillana, viene così descritta:

(Fanotte) se dirigeait vers l’abri de tôles en bordure de la route coloniale où elle tenait boutique d’épices et de barres de glace. (CSM, p. 17)

[...] elle (Héloïse) guetta bientôt entre les persiennes. La route s’étirait en courbes douces jusqu’à une pente où elle semblait s’interrompre. C’est là qu’apparut la silhouette paisible de son poursuivant. (CSM, p. 27)

Sono ancora due personaggi femminili, Héloïse e Clarine, le guide che ci accompagneranno alla scoperta dei sentieri asfaltati di Fort-de-France. Questa volta sarà la prima ad esplorare in notturna la città, attraversando prima la strada coloniale che collega la campagna al mondo urbano, a bordo del veicolo di uno *chabin*, inquietato dalla misteriosa presenza della *négresse*:

L’homme la crut poursuivie par une troupe de zombis et lança au maximum ses rosses sur la route rocailleuse qui menait à la ville. [...] Le chabin, [...] se sentit soulagé quand les premières maisons du quartier Château-Bœuf annoncèrent Fort-de-France. (CSM, p. 31)

poi le strade dritte e larghe, lucide e asfaltate che mantengono ancora le tracce della foresta circostante, qualche macchia di vegetazione qua e là lungo i bordi:

Héloïse s’enfonçait dans des touffes de maisons contrariées par des rues très droites. [...] Les rues les plus larges étaient celles des Syriens, elles sentaient le carton mouillé et la toile sans soleil. Les autres, austères, étaient en général le territoire de tailleurs [...]. Dans sa divagation, Héloïse empruntait parfois des rues bordées de broussailles qui annonçaient au nord la forêt de la Trace. [...] Car la nuit, Héloïse ne le savait pas encore, les chiens envahissaient la ville. (CSM, pp. 31-32)

Clarine, invece, si lascia accompagnare in una rilassante passeggiata in città, cammina lungo le strade e osserva con curiosità il nuovo paesaggio urbano attorno a sé, attenta a carpire i dettagli e le sfaccettature della giungla urbana:

Ils (Clarine e Gogo) s’habituerent donc, ensemble, à de longues promenades dans les rues défoncées de la ville, longeant les canaux découverts où s’abreuvaient les libellules. Réfractaires aux peintures, le bois du Nord des façades les dispersait en écailles. [...] Clarine, aux côtés de Pipi, se prit à aimer balancer dans l’animation urbaine sa silhouette de bon gorille. (CSM, pp. 48-49)

Un ultimo percorso tra le vie cittadine, non proprio una passeggiata ma piuttosto una corsa esilarante e rocambolesca, lo troviamo all’interno del racconto della “gara” tra *djobeurs* a bordo delle loro *brouettes* per conquistare il posto di accompagnatore ufficiale di una nuova commerciante appena arrivata al mercato.

La corsa all'impazzata lungo le strade del centro urbano, piene di vita e ostacoli durante le ore di punta, è l'occasione per lo scrittore per scatenarsi nella sua descrizione di quello che appare come un vero e proprio labirinto urbano, dal quale saprà districarsi solo chi conosce perfettamente la geografia del quartiere:

La marchande de Ducos, bien qu'elle apprécîât Didon, n'avait pas encore de djobeur attiré : le premier arrivé à la Croix-Mission aurait le djob ! [...] Cela exigeait une connaissance parfaite de la géographie du quartier, des dimensions de chaque rue, et surtout une aptitude à réagir à l'imprévu. (CSM, p. 77)

Come Pipi, il Dedalo antillano, le cui prodezze gli varranno la gloria di chiamare il percorso da lui scelto col proprio nome, *Chemin Pipi*, battesimo stradale e gesto di grande valenza in una realtà come quella antillana dove possedere lo spazio, farlo proprio è una vera conquista:

Pipi prouva [...] sa connaissance sans faille du quartier. Il longea le marché aux légumes vers la rue Isambert. [...] Dépassant la cour Perrinon, traversant la rue Victor-Sévère, il dévala la ruelle Abbé-Lecornu absolument déserte, encombré mais large comme un nez, [...] Ce chemin fut désormais intitulé Chemin Pipi, et nous l'utilisâmes pour les grandes occasions. (CSM, p. 79)

Il personaggio di Pipi sarà protagonista di un'altra vicenda del romanzo di grande rilevanza per la nostra riflessione sulla rappresentazione dello spazio, in quanto giocherà un ruolo di primo piano nella rinegoziazione del rapporto tra uomo, terra e identità che anche in questo romanzo emerge con grande intensità. Si tratta della comunicazione tra Pipi e Afoukal, *l'esclave-zombi*, che visita i suoi sogni e gli svela tutta una serie di segreti, *les dix-huit paroles*, le verità sulla storia del popolo antillano. La rivelazione di Afoukal assume una notevole importanza perché ogni parola, ogni segreto è profondamente legato alla terra antillana e al paesaggio, trasformato nel corso dei secoli, ma sempre custode del passato e delle verità storiche, come emerge da alcune delle *paroles* che abbiamo qui riportato:

(*Les dix-huit paroles rêvées qu'Afoukal lui offrit. [...]*)

4 – Imagine cela : tu descends du bateau, non dans un monde nouveau mais dans UNE AUTRE VIE. [...] Il fallait vraiment *renaître* pour survivre. Quelle impure gestation, quel enfer utérin, roye roye roye ! (CSM, p. 135)

6 – La terre était belle et nous touchait l'épaule. Certains pouvaient lui parler. Elle était, paraît-il, très étonnée de nous. (CSM, p. 136)

12 – La nuit des contes, nous parlions du grand saut des Caraïbes par-dessus la falaise. La mer leur ouvrit là le plus beau des tombeaux. Belle tracée qui dérouta les dogues de l'esclavage ! (CSM, p. 141)

13 – Pense d'abord au marronnage devant-les-bois. Tu partais comme cela, [...] pour courir à plein ventre dans les raziés libres. Tu te soûlais, de cabrioles sans fin, de rêveries dans des lits d'herbes chaudes. [...]

14 – Tant d'années à rêver à hauteur des racines t'enlèvent le goût net le sens des hauts feuillages, même du vent. [...] Il faut saisir la marche droite, bien branchée sur l'Étoile, sinon tu tournes bientôt en rond, et, à l'aube, tu butes sur les chiens. (CSM, pp. 143-144)

15 – [...] Le saut sauvage vers l'habitation ! [...] Cet univers de meubles lustrés, de tapis, de tableaux, de napperons, de pichets, de miroir qu'enfin tu peux investir, toucher, dévaster. (CSM, pp. 144-145)

16 – Ah ces nègres-marrons du silence ! Plantés comme des arbres, au plus loin des raziés, [...] Le silence leur permettait d'entendre la terre. De comprendre les feuilles. [...] Ils paraissaient solides comme du bois-bombe, rugueux comme des bas de falaises, bien plantés mais en dérive. (CSM, pp. 145-146)

A partire dalla stiva del *bateau*, passando per il campo di canna e l'habitation, fino alla fuga nella foresta e sul *morne*, teatro del marronnage, lo schiavo e la terra non hanno mai smesso di comunicare, un continuo dialogo fatto di rispetto e protezione ha animato le speranze dello schiavo smarrito in terra straniera, attraverso un linguaggio fatto di segni e silenzi più che di parole, ma che ha aiutato l'uomo a sopravvivere, riscoprendo la terra per rinascere.

Nella finzione narrativa questa comunione tra uomo e terra viene rappresentata attraverso la vicenda di Pipi, il quale impazzisce alla ricerca del presunto tesoro del quale Afoukal gli avrebbe svelato in sogno il nascondiglio. Costretto a passare il resto dei suoi giorni incollato al suolo, ad ascoltare il battito della terra e la voce di Afoukal che dalla terra emerge, Pipi subisce una sorta di metamorfosi vegetale e diventa un fenomeno da baraccone, definito dal quotidiano France-Antilles come una delle conseguenze negative della colonizzazione, «un symbole de la dégradation de l'homme antillais sous le régime colonial»:

La rumeur disait que Pipi parlait à la terre de sa clairière maudite, buvait l'eau des pluies, s'alimentait de merles grillés [...] il se couvrit de feuilles de cocotier tressées. [...] Car Pipi continuait à mâcher ses herbes grasses, affairé dans l'osmose entre son corps lumineux et la terre battue qui

reproduisait fidèlement la topographie de ses reptations. [...]. (CSM, pp. 154-159)

La degenerazione, la degradazione, l'alienazione del corpo e della mente, provocati dall'opera colonizzatrice nel soggetto antillano, sono messi in scena in tutta la loro brutalità nella scena finale del romanzo, quando Pipi scopre con grande delusione che nella giara sepolta non solo non c'è alcun tesoro, ma non c'è proprio nulla, è completamente vuota:

[...] la jarre flottait au-dessus d'un cratère boueux. [...] Une demi-heure s'écoula avant qu'il n'admette clairement l'absence totale d'or. (CSM, p. 210)

L'oblio, *le néant*, la disillusione, questi i sentimenti che chiudono il romanzo e che lasciano l'amaro in bocca, quello della rassegnazione per la fine di un mondo e di un'epoca, quella dei *djobeurs*, che lascia il posto ai tecnocrati e alla politica imperante della *métropole*, che può dare vita solo ad una brutta copia di quell'universo, la cui immagine è resa bene dal giardino all'avanguardia creato da Pipi, un tempo rigoglioso e produttivo, ora una giungla infestata dai vermi:

Imperceptiblement quelque chose se dérégla dans le jardin. Des vers s'y multiplièrent. Des champignons inconnus y firent leur apparition.[...] Il [Pipi] rectifiait, redressait, fouillait, sarclait, tentait vainement de libérer son instinct créateur. [...] finalement, perdant la tête, se mit à danser la calenda dans sa jungle agonisante [...]. (CSM, pp. 179-180)

Il romanzo che ha consacrato il successo di Chamoiseau con l'assegnazione nel 1992 del prix Goncourt, *Texaco*, è sicuramente l'opera in cui la rappresentazione dello spazio antillano trova la sua massima espressione letteraria, attraverso la saga del quartiere Texaco appunto, nel cuore di Fort-de-France, e la descrizione dell'En-ville, termine creolo per dire la città e il nuovo spazio urbano. Epopea della Martinica, il racconto di centocinquanta anni di storia, a partire dal doloroso passato delle piantagioni fino alla moderna nascita delle città ³⁸, il libro rievoca la nascita del quartiere di Fort-de-France, Texaco

³⁸ « En outre, la ville est ce qui apparaît ici après la plantation. On a donc deux matrices d'une certaine manière : la plantation esclavagiste, qui va mélanger les esclaves, les colons, les immigrants, en constituant la culture créole populaire et l'identité créole ; et puis, suite à

appunto, attraverso il racconto che Marie-Sophie Laboureux, *une vieille femme câpresse*, fa allo stesso autore, nella finzione le *Marqueur de parole*.

Figlia di schiavi *affranchis*, Esternome e Idoménée, Marie-So rivive le molteplici vicissitudini dei genitori, il percorso parentale attraverso la Storia e le storie di vita quotidiana, le gioie, i dolori, gli amori, alla ricerca disperata di un po' di felicit  , mentre parallelamente si affaccia alla vita moderna, alla ricerca di un lavoro, di un amore, di un "posto al sole" nell'intricato universo urbano. Sar   lei dunque la protagonista del romanzo e l'anima della rivolta condotta contro i mulatti della citt  , a difesa della specificit   del quartiere di Texaco, che il Cristo, l'urbanista parigino, vuole distruggere, cancellando per sempre la culla della memoria, del passato, della cultura di un popolo la cui identit      minacciata dalla modernit   e dalle mire di politici e tecnocrati senza scrupoli.

L'evoluzione dello spazio, a partire dalle habitations fino alla citt  , viene declinata lungo tutto il romanzo attraverso le svariate vicende del popolo antillano, anch'esso in metamorfosi da contadino ad urbano, che confluiscono tutte nel centro nevralgico di Fort-de-France e della narrazione stessa, il quartiere Texaco:

Afin d'échapper à la nuit esclavagiste et coloniale, les nègres esclaves et les mulâtres de la Martinique vont, de génération en génération, abandonner les habitations, les champs et les mornes, pour s'  lancer à la conquête des villes (qu'ils appellent en créole : « l'En-ville »). Ces multiples élans se concluront par la création guerrière du quartier Texaco et le règne menaçant d'une ville démesurée. (T, p. 13)

La trasformazione dello spazio e del paesaggio antillani dirige l'intera struttura del romanzo, che Chamoiseau organizza in cinque sezioni spazio-temporali, ognuna delle quali corrisponde ad un periodo preciso della storia antillana, simboleggiato in maniera del tutto originale da un diverso materiale di costruzione

l'effondrement du système esclavagiste, il y aura l'émergence du système urbain qui va constituer la matrice de cette communauté prenant conscience d'elle-même et essayant de se projeter dans la totalit  -monde. La ville est donc une seconde matrice, et elle l'est d'ailleurs pour beaucoup de peuples dans le monde. On sort d'un imaginaire rural pour entrer dans un imaginaire urbain, et cela change beaucoup de choses. Le passage de la plantation, donc du rapport avec la terre et la nature, à un système urbain avec tout ce que cela comporte, une temporalit   différente par exemple, est d'une grande modernit  , et c'est quelque chose qu'on trouve dans la totalit  -monde. L'imaginaire de la totalit  -monde est un imaginaire urbain». P. GHINELLI, *CARAIBI. Fort-de-France o la città invisibile*, cit., pp. 20-21.

edile: *Temps de carbets et d'ajoupas, Temps de paille, Temps de bois-caisse, Temps de fibrociment, Temps béton*³⁹.

All'interno di queste macro-sezioni, troviamo altre due micro-sezioni, "Autour de Saint-Pierre" e "Autour de Fort-de-France", relative alle due principali città della Martinica protagoniste del romanzo, attraverso le cui descrizioni possiamo delineare un'immagine della nuova dimensione urbana e sociale dell'En-ville. Data l'importanza che la componente temporale assume nella rappresentazione dello spazio urbano, la nostra analisi di *Texaco* rispetterà l'ordine cronologico voluto dall'autore e i brani qui citati seguiranno in modo sincronico la narrazione delle vicende.

Procediamo dunque con ordine, inaugurando la nostra lettura del romanzo con le prime descrizioni del quartiere di Texaco, così come appare all'inizio della storia agli occhi dell'Altro, ora i ricchi cittadini di Fort-de-France:

[...] une route nommée Pénétrante Ouest avait relié notre Quartier au centre de l'En-ville. C'est pourquoi les gens-bien, du fond de leur voiture, avaient jour après jour

³⁹ L'autore inserisce all'inizio del romanzo un breve compendio dei più importanti eventi storico-politici della storia delle Antille che hanno accompagnato la nascita della *ville*. Tra i vari "Repères chronologiques de nos élans pour conquérir la ville" riportiamo la fase iniziale e finale dell'evoluzione spaziale in atto, il passaggio dalle capanne dei popoli indigeni Caraïbes, alla repentina nascita delle città come Fort-de-France, e del quartiere Texaco, protagonista spaziale dell'omonimo romanzo:

TEMPS DE CARBETS ET D'AJOUPAS

«En ce temps-là, Caraïbes, Arawaks, colons français et premiers esclaves africains vivent sous des Carbets et de petits abris de branchages appelés ajoupas. Caraïbes et Arawaks seront décimés à mesure qu'apparaîtront les habitations sucrières esclavagistes et que naîtront les villes. » [...]

«1667 Construction du Fort-Royal qui entraînera l'apparition d'une seconde ville : Fort-de-France. C'est autour de celle-ci qu'apparaîtront nos grands quartiers populaires. Le site du futur quartier Texaco n'est encore qu'un lieu de broussailles et de mangrove. » T, p. 13

TEMPS BÉTON

«En ce temps-là, les cases se transforment en villas dans une gloire de béton tandis qu'avec l'anéantissement de la production économique, s'ouvre le règne de la ville.» [...]

«1980-83 Le quartier Texaco est relié à Fort-de-France par une route nommée Pénétrante Ouest. Arrivée messianique de l'urbaniste au Quartier Texaco. Début de la réhabilitation. » T, p. 15

découvert l'entassement de nos cases qu'ils disaient insalubres – et ce spectacle leur sembla contraire à l'ordre public. (T, p. 19)

ora l'urbanista mandato da Parigi a bonificare e ordinare il quartiere, ironicamente chiamato il Cristo dagli abitanti di Texaco:

Cependant son chemin, il [Iréné] aperçut le Christ. Ce dernier allait comme ça, nez au vent, ahuri, scrutant nos cases à l'assaut des falaises incertaines. (T, p. 22)

[...] notre Christ préparait une thèse d'urbanisme à l'institut de géographie de Paris IV, sous la direction du professeur Paul Claval, [qui] pour l'instant travaillait au service créé par la mairie moderniste afin de rationaliser son espace, penser son extension et conquérir les poches d'insalubrité [...]. (T, p. 40)

Fin dall'inizio il quartiere si presenta diviso in due aree precise, denominate Texaco-du-haut e Texaco-du-bas, delimitazione spaziale che ritroveremo più avanti nel corso del romanzo:

Elle [Marie-Clémence] remonta la ravine ainsi, de porte en porte jusqu'à la cascade qui creusait la falaise, puis sonna son alarme dans Texaco du haut. (T, p. 34)

[...] le citoyen Julot-la-Gale. Sa case se trouvait dans Texaco-du-bas, derrière celle de Sonore. (T, p. 36)

mentre le origini etimologiche del quartiere trovano ben presto una spiegazione:

[...] ils traversèrent un espace grillagé où flottait un vieux senti-pétrole qui vous imprégnait l'âme. La compagnie pétrolière Texaco qui occupait autrefois cet espace, et qui avait donné son nom à cet endroit, avait quitté les lieux depuis nani-nannan. [...] Autour de cet espace abandonné, se bouscullaient nos cases, notre Texaco à nous, compagnie de survie. (T, p. 38)

Anima del quartiere è il personaggio di Marie-Sophie Laborieux, la donna che racconta all'autore l'epopea della Martinica e si fa portavoce del popolo di diseredati⁴⁰ che abita l'En-ville, conducendo una battaglia corale di resistenza alla guerra contro i quartieri popolari condotta dall'amministrazione locale:

[...] une guerre ouverte contre l'insalubrité de certains quartiers populaires. L'un d'entre eux, situé au-dessus du Morne Pichevin, s'était vu raser à coups

⁴⁰ Celia Britton analizza il *petit peuple* del quartiere Texaco di Fort-de-France, rappresentato da Chamoiseau nell'omonimo romanzo, nel contributo dal titolo « Conquering the Town: Stories and Myth in Patrick Chamoiseau's *Texaco* », in C. BRITTON, *op. cit.*, pp. 93-110.

de bulldozers, et sa population s'était vue disperser en clapiers d'achèlèmes.
C'était maintenant au tour de notre quartier de Texaco. (T, pp. 39-40)

Tuttavia, all'interno del malfamato quartiere che rischia di essere ben presto di scomparire, si nasconde una sorta di piccola foresta inesplorata, chiamata in creolo la *Doum*, che sta subendo l'invasione del malsano spazio circostante e rischia di trasformarsi in una palude:

[...] tout au fond du Quartier, dans un endroit couvert par une végétation impénétrable, pleine d'ombres et d'odeurs magiciennes que nous appelons: la Doum.

La Doum était un monde hors du monde, de sève et de vie morte, où voletaient des oiseaux muets autour de fleurs ouvertes sur l'ombre. [...] personne ne s'y aventurerait. [...] Aujourd'hui, la rivière n'a plus le même allant, elle est boueuse et ne sert plus à rien, [...]. (T, p. 37)

Il primo *volet* della narrazione, quello relativo alla *ville* di Saint-Pierre, si apre con una bellissima descrizione dell'En-ville, così come viene vista nell'immaginario collettivo, lo spazio asfaltato e senza fango, paradiso di belle speranze che tanto ha affascinato i padri dei cittadini odierni:

Mais ce qui m'a sauvée, c'est de savoir très tôt que l'En-ville était là. L'En-ville, avec ses chances toutes neuves, marchandes des destinées sans cannes à sucre et sans békés. L'En-ville où les orteils n'ont pas couleur de boue. L'En-ville qui nous fascina tous. [...] La sève du feuillage ne s'élucide qu'au secret des racines. Pour comprendre Texaco et l'élan de nos pères vers l'En-ville, il nous faudra remonter loin dans la lignée de ma propre famille [...]. (T, pp. 47-48)

Prima di analizzare i brani che descrivono l'En-ville, vogliamo soffermarci su alcuni luoghi che ritornano costanti nella narrazione di Chamoiseau e che sono quasi sempre collocati in uno spazio limitrofo alla città, spesso luoghi metaforici, come se la vicinanza con la giungla urbana, dominio del padrone, li caricasse di significati profondi. Stiamo parlando, ad esempio, del *cachot* ⁴¹, il luogo di tortura in cui il padrone rinchiusa gli schiavi, le cui tracce restano ancora nel paesaggio antillano ma del quale nessuno osa fare la descrizione, come se la

⁴¹ Nell'ultimo romanzo di Chamoiseau, *Un dimanche au cachot*, gran parte della vicenda si svolge proprio all'interno di uno spaventoso *cachot*, una segreta dove l'autore e il suo personaggio, Caroline, sono rinchiusi e da dove parte tutta la narrazione. Ritroveremo anche in quest'opera la stessa censura nel descrivere questo luogo del terrore, radicata da lungo tempo nell'immaginario collettivo antillano. Cfr. con la nota n. 50 del presente paragrafo.

parola avesse il potere di riesumare l'antico orrore, la cui piena responsabilità deve essere solo di chi l'ha costruito:

Plus tard, pour terrifier les empoisonneurs, les békés inventèrent le cachot. J'en vois encore de-ci de-là dans les paysages qui gardent mémoire, et chaque fois je frissonne. Leurs pierres ont conservé grises des tristesses sans fond. [...] Permetts-moi de ne pas te décrire le cachot car tu comprends, Marie-Sophie, disait mon papa, il ne faut pas illustrer ces choses-là, afin de laisser à ceux qui les ont construites la charge totale de leur existence. (T, pp. 50-51)

Un altro luogo simbolico, spesso oggetto di descrizioni nei romanzi antillani, è la *Grand-case*, la casa del padrone che dominava l'habitation, centro del potere che ossessionava con la sua imponente presenza, visibile da ogni parte, gli schiavi al lavoro nei campi, così come le nuove costruzioni urbane, le case o la cattedrale, incutono timore nei nègres:

La Grand-case s'élevait au centre des dépendances, des bâtiments et des paillotes. À partir d'elle, rayonnaient les champs, les jardins, les emblavures de café escaladant la pente des arbres au bois précieux. Elle dominait le tout, semblait tout aspirer. [...] Les nègres l'apercevant des partout du travail, en gardaient l'œil furtif que nous aurions plus tard sur la face des En-villes ou de leur cathédrale. (T, p. 61)

Ecco dunque perché lo spazio al di fuori dell'En-ville, quello non ancora conquistato dal padrone, la foresta, i mornes, la terra nuda e cruda insomma, deve essere posseduto dall'uomo antillano, che ha il diritto e il dovere di investire questi luoghi della sua presenza:

[...] prendre de toute urgence ce que les békés n'avaient pas encore pris : les mornes, le sec du sud, les brumeuses hauteurs, les fonds et les ravines, puis investir ces lieux qu'ils avaient créés mais dont nul n'évaluait l'aptitude à dénouer leur Histoire en nos mille cent histoires. *Et c'était quoi ces côtés-là ?* je (Marie-Sophie) demandai à mon papa. [...] *L'En-ville fout' : Saint-Pierre et Fort-Royal...* (T, p. 74)

Infatti, alcuni personaggi del romanzo, come Esternome, il padre di Marie-Sophie, vengono spesso ritratti mentre esplorano il proprio paese, lo scoprono per la prima volta, costretti finora nello spazio limitato dell'habitation, ed esperiscono il contatto con la natura e con la terra, linfa vitale della loro esistenza:

Mon Esternome qui n'avait jamais dépassé les zones de son habitation, découvrit le pays : une terre jamais plate, dressée en verdure vierge, enchantée d'oiseaux-chants et des siffles de bête-longues. (T, p. 79)

[...] mon Esternome [...] avait perçu ceci : entre les hauteurs d'exil où vivaient les békés, et l'élan des milâtes en vue de changer leur destin, les

nèg-de-terre avaient choisi la terre. La terre pour exister. La terre pour se nourrir. La terre à comprendre, et terre à habiter. (T, p. 109)

Parfois, mon Esternome traversait des lieux beaux de silence. De grands arbres y gobaient des sortes d'éternité [...] mon Esternome s'y arrêtaient toujours, écoutant leur écorce, les frissons de leurs feuilles, le bourgeonnement laiteux de leurs fruits encore verts, l'impatience autour d'eux des arbustes indociles. Le tout semblait hors du monde. (T, p. 135)

Sarà proprio Esternome a regalarci la prima visione della città di Saint-Pierre che gli appare talmente nuova e strana da sembrare un altro paese, diverso dal paesaggio martinicano al quale egli è abituato:

À leur entrée dans Saint-Pierre, [...] Esternome mon papa ouvrait les cocos de ses yeux comme s'il avait débarqué dans un autre pays. D'abord : l'ombre aveugle de maisons basses de plus en plus fréquentes, de plus en plus hautes, puis un pont dessus un sillonnage d'eau fraîche, puis tout soudain l'étincelle de la mer malgré le ciel obscur, vite tranchée par l'élévée d'une façade plus haute qu'une Grand-case. (T, p. 82)

Elle (Ninon) voulait lui montrer le nouveau paysage : beaucoup de champs, peu de Grand-cases, et partout, reliées par un lacs de voies ferrées, de routes et de rivières, les torches puissantes des grandes usines à sucre – nouvelles reines du pays. (T, p. 181)

Esternome prova di fronte alla città due sensazioni opposte : da un lato ne è affascinato e riesce anche ad apprezzarne alcuni scorci, come la strada Monte-au-Ciel, il cui nome la dice lunga sulla carica emotiva con la quale alcuni personaggi investono lo spazio circostante:

Esternome mon papa était content de la rue Monte-au-Ciel, non pour ce qu'elle suggérait mais pour son lot de marches qui montaient la montée portant à dos la mousse. Il l'aimait aussi pour son dalot central : en confiance, une eau claire y fuyait vers la mer. Cette rue était fraîche car ses façades barraient une bonne part du soleil. (T, p. 101)

dall'altro lato, invece, si sente respinto dalla città stessa, non vuole rimanere ancora a lungo in quella giungla, anche se sente che è lì che va ricercata la felicità:

Mon Esternome ne put se résoudre à demeurer dans l'En-ville. Il la suivait en babillant que la terre ne servait à rien si on n'était pas béké, que tout était dans l'En-ville, c'est dans l'En-ville qu'il fallait tendre les attrapes aux bonheurs. (T, p. 121)

Interessante la ripresa della similitudine spaziale tra l'En-ville e la *Grand-case*, entrambe impenetrabili e misteriose agli occhi dei nègres, accomunate dalla stessa inquietudine che regna sovrana in tutti i luoghi del padrone:

[...] cette présence de l'En-ville. Ville haute. Ville massive. Ville porteuse d'une mémoire dont ils étaient exclus. Pour eux l'En-ville demeurerait impénétrable. Lisse. Ciré. Que lire dans ces fers forgés ? Ces volets de bois peint ? Ces grosses pierres taillées ? Ces parcs, ces jardins, tous ces gens qui semblaient en manier les secrets ? Bonbon lui dit un jour, et il avait raison, que l'En-ville c'était une Grand-case. La Grand-case des Grand-cases. Même mystère. Même puissance. (T, p. 107)

Saint-Pierre è veramente l'immagine dell'En-ville, di quello che la gente del posto intendeva con questo neologismo creolo forgiato apposta per denominare la nuova dimensione urbana:

La plupart des mulâtres et des nègres affranchis s'étaient garés en ville. Ils fuyaient les champs d'habitation, hostiles à toute semence qui ne soit pas békés. L'En-ville par contre était offert aux vents du monde. Un côté pour envolées nouvelles. Dire En-ville en ce temps-là, c'était dire : Saint-Pierre. (T, p. 89)

Numerose sono le descrizioni di Saint-Pierre che raccontano la città attraverso le sue nuove e geometriche costruzioni, in un valzer di tetti, finestre, muri, torri, arcate... una complessa metonimia, come se bastasse l'accozzaglia delle parti per dare l'idea del tutto. Ne abbiamo scelte due, esemplari delle modalità di raffigurazione dello spazio urbano che l'autore mette in atto, come ad esempio l'uso di metafore e similitudini che rendono quasi umana la dimensione urbana:

[...] une enfilade de toits rouges face à la baie peuplée de bateaux, allant de fonds Coré jusqu'à l'anse Thurin, puis s'étagant sur les mornes de bois-debout [...]. Et cætera de tuiles, rouges, ocre, noires d'âges et de caca-zoizos, craquaient sous le soleil comme des terres assoiffées. Les tours de la cathédrale du Bon-Port, [...] des volets à persiennes mobiles comme des paupières. Partout, la verdure d'un vieil arbre entre les interstices de la pierre et du bois, [...] le tout vibré de rumeurs souterraines [...]. (T, pp. 99-100)

La ville était d'antan, solide, épaisse. Elle offrait peu de places à ses rues, sauf celle Victor-Hugo qui allait large et fière. La ville était jaune, grise, moussue, mouillée dans ses ombres, elle gloussait l'eau souterraine des mornes. Au nord, la ville était plus fraîche. Côté du Fort, elle déployait un lélé de ruelles et de marches en gringole vers la mer. (T, p. 101)

All'interno della sezione "Autour de Saint-Pierre" troviamo un antico canto, detto *Noutéka des mornes*, in cui l'evoluzione dello spazio viene scandita

dalle varie tappe che il rapporto tra natura e uomo antillano ha attraversato nel corso dei secoli e dei luoghi. Negli estratti del canto che forniamo, ricorrono alcuni termini spaziali spesso in opposizione con altri, come *Quartier* vs *habitation*, *Traces* vs *routes*...mentre neologismi topografici come *quartier créole* testimoniano ancora una volta lo stretto legame tra terra e identità antillana.

Ma analizziamo in maniera più approfondita questa narrazione satellite che alterna il racconto principale di Marie-Sophie all'autore e che viene così introdotto:

Mais je ne vais pas te réciter encore ce *Noutéka des mornes*. [...] Pourquoi ? Parce que sans le comprendre j'avais compris ceci : notre Texaco bourgeonnait dans tout ça...(T, p. 161)

Il canto ripercorre i luoghi della memoria e dell'identità antillana⁴², del passato e del presente del popolo colonizzato, a partire dai mornes, culla ancestrale delle origini:

Nous allions : les mornes n'étaient pas si vides que ça. Partout, de ci, de là, mais de plus en plus rares à mesure des montées, l'antique vie surgissait. Ruines d'anciennes Grand-cases. Solages de chapelles. Canaux de pierres mortes. Os d'une roue au-dessus d'une rivière. Pieds-cacos momifiés sur l'ombre d'une plantation. (T, p. 161)

L'esplorazione dello spazio antillano si coniuga attraverso la dicotomia *Traces/routes*, laddove le prime indicano i sentieri nascosti e invisibili

⁴² La nozione di memoria, e il suo stretto legame con la dimensione spaziale, una delle tematiche più ricorrenti nella letteratura antillana, acquista una grande valenza nella produzione romanzesca di Chamoiseau, in quanto i luoghi e il paesaggio antillani sono investiti di significati come portatori delle tracce del passato. In merito alla collocazione dell'opera di Chamoiseau all'interno delle rappresentazioni letterarie della memoria collettiva in Martinica, citiamo un recente lavoro di Maeve McCusker proprio sullo scrittore martinicano, del quale analizza le opere alla luce dei "memory studies" e del postcolonialismo. Il trauma della colonizzazione, e degli eventi ad essa correlati, come il passaggio dall'economia della piantagione alla dipartimentalizzazione, ha creato nella società martinicana nata dalla schiavitù, una profonda frattura nella concezione di memoria, e nel rapporto con il passato, che si riflette nella creazione letteraria. «Chamoiseau is one of the contemporary writers who exhibits the most explicit and far-reaching concern with memory, a term which permeates his writing and which looms large even in his titles. His theoretical interventions can be considered critical, if neglected, contributions to postcolonial theory, and in particular to the ongoing debates around postcolonial memory». M. MCCUSKER, *Patrick Chamoiseau. Recovering Memory*. Liverpool, Liverpool University Press, 2007, p. 15.

all'occhio meno attento, percorsi alternativi alle seconde, alle vie dritte e asfaltate costruite dal bianco. Sebbene le due strade si confondano nel paesaggio antillano, in realtà *les traces* propongono una riscrittura della geografia del paese, animando lo spazio artificiale de l'En-ville, che appare anonimo e solitario:

Dans la tourmente de cette terre nuageuse, tous avaient déployé *les Traces*. Ils avaient creusé d'étroits sentiers de crêtes, dessiné du talon au gré de leur errance, la géographie d'un autre pays. Nos quartiers allaient nicher-pile aux en-croisées de ces Traces premières. (T, p. 165)

Les Traces étaient donc autres que les routes coloniales : elles menaient sans trompette où ton cœur le voulait. [...] Il nous fallut plus tard, relier les Traces aux routes pour descendre vers l'Usine. Mais les Traces restèrent autres. (T, p. 170)

Les routes dépaillent la solitude et suggèrent d'autres vies. Elles font monter l'En-ville. Elles emportent toutes les cases dans une ronde anonyme et détruisent les Quartiers. La route n'est bonne ni trop tôt ni trop tard. L'avoir exact, c'est se penser chancé. (T, pp. 170-171)

La nascita della città, il proliferare di strade, la costruzione di quartieri sono investiti nel *Noutéka* di inediti significati, non più atti di invasione del paesaggio antillano e simboli del potere del bianco, bensì nuove modalità di rinegoziazione e riappropriazione dello spazio naturale, che portano alla creazione di un nuovo *pays*:

Occuper les dos cabossés, les têtes de pics. C'était bâtir le pays (pas le pays mulâtre, pas le pays béké, pas le pays kouli, pas le pays kongo : le pays des nèg-terre). Bâtir le pays en Quartiers, de Quartier en Quartier, surplombant les bourgs et les lumières de l'En-ville. (T, pp. 166-167)

i cui luoghi, antichi e moderni, sono ridefiniti attraverso un linguaggio che gioca sui toponimi e sul loro significato:

Dire *Quartier* c'est dire : nègres sortis de liberté et entrés dans la vie en tel côté de terre. Habitation voulait dire : Grand-case, dépendances, terre et nègre amarrés. *Quartier* voulait dire : soleil, vent, œil de dieu seulement, sol en cavalcade et nègre échappé vrais. Mais attention Marie-Sophie : je te parle des *Quartiers d'en-haut*, quartiers des crêtes, des mornes, et des nuages. *Quartiers d'en-bas*, à hauteur des champs de cannes, veut dire la même chose qu'habitation. C'est là que les békés coinçaient leurs ouvriers. (T, p. 167)

dando vita a neologismi, come “quartiere creolo” che denotano lo stretto legame tra la terra antillana e chi la possiede, la vive, la modella:

Quartier créole est une permission de la géographie. C'est pourquoi on dit Fond-ceci, Morne-cela, Ravine-ceci, Ravine-cela... C'est la forme de la terre qui nomme le groupe des gens. Terre bouleversée, donne place à case petite. [...] Terre bouleversée égale Quartier cintré, commandé par le lieu. (T, pp. 171-172)

Quartier créole obéit à sa terre, mais aussi à ses herbes dont il retire la paille. Et aussi à ses bois dont il enlève ses cases. Et aussi aux couleurs de sa terre d'où il tire sa maçonnerie. Quartier créole est comme fleur de l'endroit. [...] Et la terre, si tu peux y monter, est ta commère la plus féconde. (T, pp. 172-173)

Prima di passare al secondo *volet* della narrazione, con le descrizioni inerenti la città di Fort-de-France, concludiamo la nostra esplorazione di Saint-Pierre con le ultime immagini di morte e desolazione che rimandano alla terribile eruzione della Pelée che nel 1902 rase completamente al suolo la città, tragedia che causò oltre 30 000 morti e che nel romanzo viene raccontata attraverso la prospettiva di Esternome. Per la seconda volta il nostro personaggio non riconosce Saint-Pierre, di nuovo vede un paesaggio inedito, ma questa volta è il fuoco a trasformare lo spazio urbano, che appare agli occhi del *nègre* come una visione apocalittica:

Une marée de cendres. Un dépôt de chaleur fixe. Des rougeoiements de pierre. [...] Des personnes racornies comme des poupées d'herbes sèches. [...] La pierre et les gens s'étaient mêlés. (T, pp. 194-195)

Nonostante i tentativi per ricostruire la città di Saint-Pierre, l'En-ville andava distrutto per sempre ed Esternome, come gli altri abitanti della città-Fenice, volge lo sguardo a Fort-de-France sperando di ritrovare là lo spazio bruciato dalle fiamme:

Il fut le premier à construire dans Saint-Pierre. Avec des planches, avec des pierres, sur une ruine quelque part, il leva sa cabane. [...] Saint-Pierre recommençait une vie. [...] L'En-ville ne renaissait pas. [...] Les cabanes remplirent les alentours : ajoupas recouverts jusqu'au sol avec du latanier. (T, p. 200)

Mais ce ne sont pas les mornes qui l'attirèrent. Là-haut flottaient encore des souvenirs de bonheur. Ce fut, une fois encore, l'En-ville qui le cueillit. [...] (T, p. 203)

Nella seconda sezione del romanzo “Autour de Fort-de-France”, Foyal⁴³, la città che offrì rifugio ai sopravvissuti all'eruzione di Saint-Pierre, viene quasi sempre descritta attraverso un confronto con l'altra città,

Nous avons couru de Saint-Pierre. [...] Nous avons raciné tout au long de la Trace. Peupler l'Alma, peupler la Médaille, Fonds Boucher, les abords de Colson, les pentes de Balata. [...] Carbet. Belle-fontaine, Case-Pilote devinrent pour nous des niches. [...] Saint-Pierre en s'échauffant avait élaboussé le pays de nos âmes. Et Fort-de-France nous reçut comme on reçoit une vague. *Cahier n° 10 de Marie-Sophie Laborieux*. (T, p. 208)

visto che anche Fort-de-France è stata vittima di diverse calamità naturali ed epidemie:

Le pays gigotait là comme un décapité. Une vie différente avait dû se régler dans cette ville à soldats, raide au centre d'une mangrove, vraie niche à incendies. Reconstituée plus d'une fois, elle n'avait de mémoire qu'un mélange de charbons et des miasmes de fièvres. (T, p. 208)

Nel nuovo spazio urbano Esternome è alla ricerca disperata dell'En-ville, ma fatica a trovarla, è come se la stessa città fosse priva di passato e di memoria:

Les rues étaient toutes droites et se coupaient carrées. Rien n'évoquait une ville. Tout était fabriqué sans souci de mémoire. [...] Rien n'exprimait l'En-ville, je ne me souviens de rien. [...] Certains lieux étaient nets,... mais où est ma mémoire ? (T, pp. 213-214)

La desolazione del paesaggio circostante, che riflette lo stato d'animo del personaggio, trova espressione in un quartiere malfamato, il *Quartier des Misérables*, il cui nome sembra creato apposta per definire la miseria che vi regna:

Un canal plus large que les autres. Un ti-pont bricolé pas content d'être un pont. Puis une chamaille de boue, d'eau cochonne, de planches qui font sentiers et de cases en bois-caisse. On appelait cet endroit avec raison certaine : Quartier des Misérables. (T, p. 215)

Interessante il profondo legame tra questo quartiere e l'En-ville, due poli opposti che tuttavia comunicano tra di loro e che appaiono a seconda del modo in cui Esternome li osserva, ora complici, ora nemici, come la seguente descrizione “marittima” testimonia:

⁴³ Foyal¹ = Parce qu'avant cet En-ville s'appelait « Fort-Royal » mais une glissade de langue avait donné « Foyal ». (T, p. 208, nota 1.)

Il y allait un aller-virer incessant entre le Quartier des Misérables et le cœur de l'En-ville. L'En-ville c'était l'océan ouvert. Le Quartier c'était le port d'attache. [...] Parfois mon Esternome inversait son regard. L'En-ville devenait une terre découverte ; le Quartier, une furie océane. (T, p. 220)

L'En-ville comincia dunque a delinearsi anche nel nuovo universo urbano di Fort-de-France, la vediamo man mano formarsi attraverso le definizioni che i personaggi ne danno, come quella esagerata e pittoresca di Esternome:

[...] cet En-ville qui n'était pas l'En-ville. [...] *C'est quoi l'En-ville, Ternome ?* Lui, docte comme un laïque, exagérait : L'En-ville c'est une secousse. Une vigueur. [...] Un En-ville, c'est les temps rassemblés, pas seulement dans les noms, les maisons, les statues, mais dans le pas-visible. Un En-ville garde les joies, les douleurs, les songers, chaque sentiment, il en fait une rosée qui l'habille, que tu perçois sans pouvoir la montrer. C'est ça, L'En-ville et c'était ça Saint-Pierre. (T, p. 222)

o quella poetica e romantica di Idoménée :

Dans l'esprit d'Idoménée, cet En-ville inconnu rayonnait comme un phare. Fort-de-France et Saint-Pierre s'alliaient sur l'essentiel : tenir lieu de flambeau dans la nuit close des chaînes. L'amertume des mornes (recrachée par l'Usine) venait s'y consumer comme papillon sur fophore. (T, p. 223)

Ecco invece come appare l'En-ville agli occhi di Marie-Sophie, la quale, accecata dal desiderio di difendere lo spazio tanto caro a suo padre, si rende improvvisamente conto che in realtà si tratta di una dimensione spaziale un po' surreale e fuori dal tempo, una costruzione, fisica e mentale, destinata ben presto a svanire :

L'En-ville que mon Esternome considérait tant, m'apparut comme une bête aveugle, proliférante mais inapte à survivre, à l'instar de ces dinosaures trop rigides pour le monde [...]. (T, p. 284)

Plus que jamais l'En-ville, où j'étais pourtant née, m'apparaissait comme un lieu de passage. (T, p. 289)

Pour la première fois, l'En-ville m'apparaissait comme un bloc hermétique. [...] Pourquoi cette obsession de posséder ma case ? Être dans l'En-ville, c'était d'abord y disposer d'un toit. (T, p. 352)

e della quale resterà solo il ricordo, non dello spazio, dei luoghi dell'En-ville, bensì dei profumi, degli odori che essa sprigiona:

Parfois, aujourd'hui encore, il m'arrive de fermer les yeux afin de retrouver cette odeur composite qui pour moi nomme l'En-ville : la gazoline, le ciment chaud, l'écorce vieille d'un arbre à moitié asphyxié [...] L'En-ville sent la

boue, elle sent la tôle, la maçonnerie qui sèche, [...] L'En-ville sent comme une bête [...] (T, pp. 367-368)

A completare il quadro dell'En-ville ecco comparire le parole del *vieux-nègre* che abita nella *Doum*, l'universo parallelo all'interno del quartiere Texaco che abbiamo già trovato all'inizio del romanzo⁴⁴ e dove l'autore mette in scena il delicato rapporto tra spazio e tempo, con la nascita della nuova dimensione *espace-temps*, attraverso la quale l'En-ville assume inediti significati, non solo legati alla sfera spaziale. Il tempo, *le temps*, rappresenta una nuova modalità per dire e rappresentare lo spazio, è la dimensione temporale che accomuna luoghi del passato come le *habitations*, i *mornes*, e del presente, come l'En-ville, che possiamo conoscere solo attraverso un'esplorazione che va al di là delle nozioni di geografia e spazio, è una *prensione*⁴⁵ del mondo inedita:

Temps Bitations, c'est Temps brisé. Temps des mornes est ralenti. Mais Temps d'En-ville baille la vitesse. Mais c'est le monde qui prend vitesse. Temps-mornes, Temps-ville, pense aux Temps. [...]
Tu dis : le morne c'était sillon marrons. Mais faut pas croire L'En-ville comme sillon des milâtes. Qui marronne en mornes, marronne dans l'En-ville. Qui marronne dans l'En-ville marronne dans la Drive. [...]
Nous là, en bordage de l'En-ville, comme en bordage des bitations d'antan. [...]
L'En-ville n'est pas à prendre. C'est à savoir. C'est un côté que le monde te donne comme il donne l'air. Le chemin de ce Temps c'est par là. Et c'est un autre fer. (T, pp. 373-375)

L'En-ville rappresenta allo stesso tempo un luogo geografico e mentale, teatro delle prove e degli interrogativi dell'uomo di fronte al mondo in continua evoluzione che lo circonda:

Loin de l'En-ville, le temps ne passait pas. L'En-ville tout près, c'était comme l'arbre-à-pain aux côtés de la case. [...] Nous circulions autour y entrant pour puiser, le contournant pour vivre. Nous voyions l'En-ville d'en haut, mais en fait nous ne le vivions qu'au bas de son indifférence bien souvent agressive. (T, pp. 405-406)

La dicotomia spaziale *en haut-en bas* qui citata, con la quale l'autore si diverte a costruire inediti giochi di parole, ritorna anche nelle successive descrizioni del

⁴⁴ Si veda la descrizione della *Doum* alle pp. 289 e 303 del presente capitolo.

⁴⁵ Riprendiamo il termine *prensione* che Isabella Pezzini utilizza nel saggio *Lo spazio letterario: sguardi e razionalità a confronto*. Si veda il capitolo 2, paragrafo 1.

quartiere Texaco che diventa, a questo punto della narrazione, il vero protagonista del romanzo. In seguito alla conquista del quartiere da parte del popolo guidato da Marie-Sophie, il nuovo spazio urbano prende vita e assistiamo alla vera nascita di Texaco, secondo l'*esprit des Mornes* caro al vecchio Esternome:

SOL LIBRE. À Texaco, derniers venus dans la couronne des vieux quartiers, nous réinventâmes tout : les lois, les codes de l'urbain, les rapports de voisinage, [...] Nous nous comportions comme dans cette vie du Noutéka des mornes que mon Esternome m'avait longuement décrite, [...]. Et nous voulûmes, face à l'En-ville, vivre dans l'esprit des Mornes, [...]. (T, pp. 406-407)

Le descrizioni del quartiere che abbiamo qui raccolto sono tutte accomunate da una visione positiva ed ottimista dello spazio antillano, prospettiva che di solito contraddistingue i momenti storico-politici di rinascita e liberazione, come è il caso di Texaco “definitivamente libero”:

Pas de gaspillage d'espace à Texaco. Le moindre centimètre était bon à quelque chose. Et là, point de terre privée, ou de terre collective, nous n'étions pas propriétaires du sol [...] Le sol, par-dessous les maisons demeurait dans notre esprit étrangement libre, *définitivement libre*. (T, pp. 408-409)

La divisione alto/basso nelle seguenti descrizioni, non corrisponde ad un'effettiva delimitazione territoriale del quartiere, associata ad una comunità o ad un diverso stile di vita, ma si tratta di un riconoscimento della specificità naturalistica del quartiere, della conoscenza geografica del paese, del rispetto per l'ambiente circostante:

Sur la pente, de mon côté, dans Texaco-du-haut, la roche affleurait en gueules grises sur lesquelles nous construisions nos cases. [...] Nous faisons partie de la falaise dans Texaco-du-haut ; de la mangrove dans Texaco-du-bas. (T, p. 407)

Texaco-du-haut semblait sculpté dans la falaise. Le bois de caisse et le fibrociment frappé de pluies et vents, avaient pris la teinte des roches et l'immobilité opaque de certaines ombres. (T, p. 409)

Dans Texaco-du-bas, au bord de la mangrove, nous voyions la rivière s'étendre en marigot jusqu'à rejoindre la mer. [...] aux abords de l'En-ville la nature perdait de sa force et contemplait comme nous l'amassée des ordures. (T, p. 410)

E l'infinità di quartieri che l'autore nomina alla fine del romanzo vuole essere un omaggio a quei luoghi spesso dimenticati, ma che costituiscono l'inedito *espace créole*:

Trénelle, Volga-Plage, Morne Morissot, Terrain Marie-Agnès, Terrain Populo, Coco l'Echelle, Canal Alaric, Morne Pichevin, Renévill, Pavé, Pont-de-Chaînes, Le Béro, L'Ermitage, Cour-Campêche, Bon-Air, Texaco...
maçonneries de survie, espace créole de solidarités neuves. (T, p. 410)

Prima di concludere la nostra analisi di *Texaco* e passare all'ultimo romanzo di Chamoiseau, vogliamo soffermarci sulla narrazione satellite che l'autore alterna a quella principale e che risulta di grande interesse per la nostra riflessione sulla dimensione spaziale in quanto si tratta di testi descrittivi. Stiamo parlando delle *Notes* che framezzano il romanzo, firmate dall'urbanista parigino e indirizzate al *Marqueur de Paroles*, lo stesso autore. Data l'intensità e la pregnanza di queste osservazioni, dove riconosciamo tra le righe la voce autoriale, abbiamo fatto una cernita di quelle più rilevanti, che potessero fornire un ulteriore contributo alla nostra comprensione del trattamento dello spazio in Chamoiseau. Analizzando con attenzione le osservazioni dell'urbanista sul quartiere di Texaco, emerge una visione negativa di questa dimensione spaziale, i toni della descrizione sono quasi sempre apocalittici, e le immagini suggerite rimandano al campo della violenza, del caos, del disordine, come risulta da questi esempi:

Texaco. J'y vois des cathédrales de fûts, des arcades de ferrailles, des tuyauteries porteuses de pauvres rêves. Une non-ville de terre et d'essence. La ville, Fort-de-France, se reproduit et s'étale là de manière inédite. *Notes de l'urbaniste au Marqueur de paroles*. (T, p. 152)

L'urbain est une violence. La ville s'étale de violence en violence. Ses équilibres sont des violences. Dans la ville créole la violence frappe plus qu'ailleurs. [...] Le Quartier Texaco naît de la violence. *Note de l'urbaniste au Marqueur de paroles*. (T, p. 192)

[...] il n'y avait dans cet enchevêtrement, cette poétique de cases vouée au désir de vivre, aucun contresens majeur qui ferait de ce lieu, *Texaco*, une aberration. *Note de l'urbaniste au Marqueur de paroles*. (T, pp. 312-313)

Mais la ville est un danger, *notre* danger. [...] ouverte sur le monde elle ignore le pays, et dans le pays, l'homme ; [...] elle se répand partout, menace les cultures et les différences comme un virus mondial. La ville est un danger. *Note de l'urbaniste au Marqueur de paroles*. (T, pp. 443-444)

Alcune descrizioni del quartiere insistono sull'opposizione tra il centro e la periferia, tra il cuore antico e storico, rigido e tradizionalista, e gli anelli esterni, porosi e aperti alle novità, che si coniuga nella dicotomia tra il passato e il futuro:

[...] les deux espaces de notre ville créole : le centre historique vivant des exigences neuves de la consommation, les couronnes d'occupation populaire, riches du fond de nos histoires. Entre ces lieux, la palpitation humaine qui circule. Au centre, on détruit le souvenir pour s'inspirer des villes occidentales et rénover. Ici, dans la couronne, on survit de mémoire. *Note de l'urbaniste au Marqueur de paroles.* (T, p. 218)

Si la ville créole ne disposait que de l'ordre de son centre, elle serait morte. Il lui faut le chaos de ses franges. C'est la beauté riche de l'horreur, l'ordre nanti du désordre. C'est la beauté palpitant dans l'horreur et l'ordre secret en plein cœur du désordre. Texaco est le désordre de Fort-de-France ; pense : la poésie de son Ordre. [...] *Note de l'urbaniste au Marqueur de paroles.* (T, pp. 235-236)

Tuttavia, proseguendo nella sua osservazione di Texaco, l'urbanista comincia a considerare l'ipotesi che le due anime del quartiere comunichino tra di loro, anzi la "mangrovia urbana"⁴⁶, le periferie che circondano il centro sono linfa vitale per la città, e viceversa, i due universi sono opposti eppure complementari, si completano a vicenda. Ecco l'intensa descrizione di Texaco, vitale per la città come la mangrovia per il mare:

Je compris soudain que Texaco n'était pas ce que les Occidentaux appellent un bidonville, mais une mangrove, une *mangrove urbaine*. [...] Elle ne semble appartenir ni à la terre, ni à la mer un peu comme Texaco n'est ni de la ville ni de la campagne. Pourtant, la ville se renforce en puisant dans la mangrove urbaine de Texaco, [...] Les mangroves ont besoin de la caresse régulière des vagues ; Texaco a besoin pour son plein essor et sa fonction de renaissance, que la ville le caresse, c'est dire : le considère. *Note de l'urbaniste au Marqueur de paroles.* (T, pp. 336-337)

Il compito per il quale è stato inviato da Parigi, comincia a perdere senso, bonificare il quartiere significherebbe eliminare il problema senza risolverlo, mentre lo spazio antillano grida l'urgenza di essere reinventato, rinegoziato, rinominato, in breve di essere "creolizzato":

⁴⁶ L'immagine della mangrovia come metafora della dimensione spaziale e culturale della società creola, è ricorrente nelle opere antillane così come nella critica, la quale ne fa spesso un simbolo dell'interculturalità e della complessità che caratterizzano le letterature oggetto di ricerca, come l'opera corale di R. DI GREGORIO, A. DI SAPIO, C. MARTINENGHI, *Arcipelago Mangrovia. Narrativa caraibica ed intercultura*, Bologna, Editrice Missionaria Italiana, 2003.

L'urbaniste occidental voit dans Texaco une tumeur à l'ordre urbain. [...] En clair, c'est un *problème*. Mais raser, c'est renvoyer le problème ailleurs, ou pire : ne pas l'envisager. Non, il nous faut congédier l'Occident et réapprendre à lire : réapprendre à inventer la ville. L'urbaniste ici-là, doit se penser créole avant même de penser. *Note de l'urbaniste au Marqueur de paroles*. (T, p. 345)

E Texaco rappresenta l'anima di Fort-de-France, la sua memoria, il suo passato che rischiano di essere cancellati per sempre con l'abbattimento del quartiere:

Rayer Texaco comme on me le demandait, reviendrait à amputer la ville d'une part de son futur et, surtout, de cette richesse irremplaçable que demeure la mémoire. La ville créole qui possède si peu de monuments, devient monument par le soin porté à ses lieux de mémoire. *Note de l'urbaniste au Marqueur de paroles*. (T, pp. 430-431)

Il monito di Augé "Il nous faut réapprendre à penser l'espace"⁴⁷ viene così declinato da Chamoiseau, che invita a creare una *contro-città* da opporre alla città:

Mais la ville est une menace. [...] Il faut désormais, à l'urbaniste créole, réamorcer d'autres tracées, en sorte de susciter en ville une *contreville*. Et autour de la ville, *réinventer la campagne*. *Note de l'urbaniste au Marqueur de paroles*. (T, p. 462)

Concludiamo dunque la nostra riflessione su Texaco, con un'intrusione dell'autore che, nella parte conclusiva del romanzo, simbolicamente intitolata *Résurrection*, così descrive Texaco, attraverso una riscoperta tutta personale, diciamo pure "sensoriale":

Je découvris Texaco en cherchant le vieux-nègre de la Doum. [...] Pénétrant dans la Doum, je sus le lieu désert. [...] Dans ma vie quotidienne, je décelais autour de moi tant de ruines culturelles dans nos paysages muets, tant de momifications lentes dans cette terre d'alentour, que je pouvais à tout moment, devant une case, un lieu, un paysage, l'embouchure d'une rivière, percevoir la présence historique frappée d'hallucinantes usures. La doum était morte [...]. (T, p. 492)

En sortant de la Doum, *je sentis* Texaco. Cet amas de fibrociment et de béton développait des vibrations bien nettes. Elles provenaient de loin, du concert de nos histoires. Ce lieu m'intrigua. (T, p. 493)

E se la definizione di En-ville che Chamoiseau sceglie di mettere in nota, esula dalla dimensione spaziale e geografica, per parlare invece di luogo mentale, di "costruzione" del pensiero:

⁴⁷ Così Marc Augé aveva definito il bisogno di riconsiderare il concetto di spazio. Cfr. con la nota n. 66, a p. 71 del capitolo 1.

La langue créole ne dit pas « la ville », elle dit « l'En-ville » : *Man ka désann an-vil, I ka rété an-vil, Misié sé jan an-vil, an-vil Fodfwans...* L'En-ville désigne non pas une géographie urbaine bien repérable, mais essentiellement un contenu, donc, une sorte de projet. Et ce projet, ici, était d'exister. (T, p. 492, nota 1.)

il progetto che interessa la rinascita di *Texaco*, ne è un chiaro esempio:

La mairie avait racheté l'espace de la compagnie pétrolière, et organisait les cases selon leur propre logique. Des juristes réinventaient le droit de propriété en vue de l'adapter à la mangrove urbaine : la terre n'y appartenait à personne et à beaucoup de monde en même temps. ; [...]. (T, p. 497)

A completare il nostro viaggio attraverso i luoghi letterari delle opere di Chamoiseau, l'ultimo romanzo del 2007, *Un dimanche au cachot*, in cui l'evoluzione dello spazio testimoniata finora dagli altri libri, dallo spazio naturale dell'isola a quello artificiale della città, si declina in una nuova dimensione spaziale, quella del cachot, luogo di tortura degli schiavi costruito dal padrone, dunque artefatto, ma sempre all'interno dello spazio isolano.

In realtà si tratta di una sorta d'involuzione, poiché il cachot rappresenta il primo luogo simbolo della schiavitù, e della conquista spaziale del colonizzatore, ad essere mimetizzato nello spazio, traccia sotterranea e non segno visibile nel paesaggio antillano, così come lo erano stati l'habitation, *la Grand-case* e successivamente la città coloniale, rappresentati nei romanzi antillani e nell'immaginario collettivo come una presenza imponente ed ossessiva. Diversa invece la dimensione spaziale della segreta, completamente mimetizzata nel paesaggio antillano, cumulo di terra e pietra coperto da vegetazione e fango, che non desta l'attenzione, passa inosservato, ma racchiude orrori inenarrabili che la Storia ha dimenticato e la memoria fatica a ricordare.

La vicenda è sempre ambientata in Martinica, terra natale dell'autore, che così descrive la sua isola, e l'identità dei suoi abitanti, e la descrizione diventa occasione per una riflessione metanarrativa sul suo ruolo di scrittore e intellettuale, il primo di una lunga serie di interventi autoriali che irrompono nella narrazione della storia principale:

En semaine, je vis dans un petit pays privé d'autorité que l'on dit d'outre-mer (je suis un ultramarin). Une métropole nous administre de loin (je suis un ultrapériphérique). (DC, p. 21)

Je suis explosé d'écriture. En mots et en images. Chaque mot : un univers à inventer. Chaque image : un pays à trouver sans territoire et sans frontières. Cette diffraction de mon être essaie de fréquenter l'autre épaisseur du monde : une terre-matériau possible dessous l'imaginaire marchand. (DC, p. 23)

Je vis en terre créole américaine. Dans cette zone, l'identité est drôle : pas comique, non, juste difficile à comprendre. (DC, p. 24)

Tuttavia, la localizzazione precisa del background romanzesco non viene fornita, ci troviamo in qualche zona nel nord della Martinica, dove ha sede l'associazione *la Sainte Famille*, che si occupa di bambini senza famiglia, e sorge sui resti dell'antica *Habitation Gaschette*, così descritta:

Il [Sylvain] s'occupe d'une association située dans l'ancienne Habitation Gaschette, quelque part dans le nord de la Martinique. (DC, p. 18)

L'Habitation Gaschette était une sucrerie esclavagiste. Elle est située en hauteur, dominant la commune du Robert et sa baie magnifique. Des bâtiments, il ne reste qu'un squelette d'enceinte, des chicots de murs, des moellons levant de terre comme des crânes enterrés dans le fleuri des arbustes et des arbres. (DC, p. 30)

On y a retrouvé, m'avait dit Sylvain, au gré des constructions, au fondoc d'une ravine, un cimetière d'esclaves. [...] des restes humains, fossilisés sur des fibres de tonneaux et des centaines de clous. Le Maître esclavagiste avait dû enfermer quelques rebelles dans ces tonneaux cloutés qu'il lâchait dans la pente autant de fois que nécessaire. (DC, pp. 30-31)

Al di là del passato storico e delle leggende legate a questo luogo, è molto suggestivo il ritratto che ne fa Chamoiseau, quando visita l'habitation in compagnia del suo amico Sylvain, che dirige l'associazione e che gli ha chiesto il suo aiuto come educatore sociale per risolvere il caso delicato di una bambina ospite della struttura. La presenza inquietante dei *manguiers* e i resti dell'antica *sucrerie*, che, sotto un cielo grigio, assumono sembianze umane e sembrano spiare l'intruso visitatore, contribuiscono a rendere lo spazio circostante ancora più arcano, come se il paesaggio stesso riflettesse in superficie gli orribili segreti del cachot sotterraneo:

Sylvain parle de la fillette au supposé éducateur qui, faussement attentif, regarde surtout où il dépose les pieds sur cette terre de zombis. (DC, p. 31)

Il me guide à travers l'Habitation et me montre les manguiers. [...] Les manguiers sont des vieilles personnes. Ils épinglent l'endroit comme des gardiens qui auraient oublié en quoi consiste leur tâche. Derrière eux, s'étale un vieux ciel grisailé où se reflète leur âme. Partout, des restes de fondations me surveillent à fleur de gazon, me lorgnent parmi les fleurs. (DC, p. 32)

In realtà, la segreta racchiude già qualcuno, Caroline, la bambina protagonista del romanzo e personaggio simbolo di quel rapporto tra spazio e identità che abbiamo visto caratterizzare l'intera opera di Chamoiseau. Figlia di tossicomani, con un passato familiare doloroso alle spalle e un futuro incerto, Caroline è un caso disperato, un essere umano straziato dalle sofferenze e strappato all'infanzia, che rifugge la vita sociale per nascondersi nelle rovine dell'habitation, dove sembra trovare conforto nell'ombra della solitudine e dell'oblio:

Une fillette insolite. [...] la nuit, le jour, feintant les surveillances, elle se réfugie sous une ruine de cette Habitation. (DC, p. 19)

Ce dimanche de pluie, [...] la fillette a été retrouvée au fondoc de la ruine. [...] *l'enfant semble envoûtée par la voûte...* Un abri de pierre, une ruine dont on ignore l'usage. [...] Quand elle s'y trouve on la perçoit sereine, me dit Sylvain, comme si cette ruine lui procurait un bénéfice immense. Si on l'en sort, elle redevient diablesse, [...]. (DC, p. 28)

L'incontro tra l'educatore e la bambina nello spazio sotterraneo del cachot, sotto la volta di pietra e oscurità che tanto attrae Caroline e terrorizza l'autore, avviene dapprima all'insegna della diffidenza e della paura reciproca. Il monologo dell'educatore-narratore, disperato tentativo di attirare l'attenzione della bimba, oltre a stabilire la comunicazione tra i due personaggi, darà il via alla narrazione del romanzo. Si tratta di un'evocazione del passato di schiavitù a cui quell'habitation, nelle cui rovine i nostri due protagonisti sono imprigionati, ha dato teatro, una storia a metà tra realtà e fantasia, passato e presente, dove l'autore fa rivivere la coppia di personaggi simbolo del periodo coloniale ricorrente in tutti i suoi romanzi: il padrone-béké e la schiava ribelle, *L'Oubliée*, condannata a torture e vessazioni nel fondo del cachot maledetto fatto costruire apposta dal padrone.

Altri personaggi ruoteranno intorno alla vicenda, come il commerciante di porcellana venuto dalla *métropole* che visiterà l'habitation da turista curioso annotando sensazioni e appunti sul suo taccuino, fino a che si troverà faccia a faccia con quegli orrori che la sua penna non potrà più scrivere. Data l'unicità della dimensione spaziale del romanzo (la narrazione si apre e si chiude all'interno del cachot), abbiamo suddiviso i brani relativi alle descrizioni del cachot in cinque sezioni, ognuna corrispondente alla prospettiva di un personaggio (l'autore, Caroline, *L'Oubliée*, il padrone, *le vendeur de porcelaine*), in modo da avere alla fine della nostra analisi un quadro completo delle diverse modalità di rappresentazione di questo luogo della memoria che Chamoiseau ha messo in atto. Va da sé che i suddetti personaggi rappresentano cinque modi diversi dell'individuo di raffigurare lo spazio circostante e di rapportarsi ad esso, ognuno con la propria specificità geografica e culturale.

Partiamo dalla visione del cachot di Caroline, che per prima inaugura lo spazio maledetto e, invece di essere terrorizzata dal buio e dalle ombre riflesse sulle pareti, ne è affascinata, quasi rapita e resta incantata a guardare la volta di pietra, come se stesse decifrando qualcosa di incomprensibile:

Elle regardait les pierres avec l'air de déchiffrer un texte. Je réalisai que les parois n'étaient pas si ténébreuses que cela : elles étaient labourées de traces qu'un mystère avait pâlies. [...] Elle avait gratté les parois. [...] Et je vis une griffure. *Des griffures ! Partout. Comme des traînées hurlantes.* (DC, pp. 36-37)

La bambina cerca il contatto con la terra, con la pietra, con la sabbia, insomma con gli elementi naturali che la circondano, e dopo aver graffiato le pareti della grotta per un'esperienza tattile dello spazio, mangia la terra, come in un rito ancestrale in cui il passaggio attraverso il corpo della sostanza tellurica è in grado di trasmettere forza e sapere dalla natura all'uomo:

Et, comme pour ouvrir un cycle, elle empoigne les matières autour d'elle, les avale pour les rendre de partout, elle mange l'ombre qui la mange, jusqu'à sentir dans un alentissement le goût familier de la terre. Elle mange de la terre. [...] Elle capte le relent de la roche, du sable, des bulbes vivants et morts, elle ingurgite tout cela [...]. (DC, p. 84)

L'urlo di Caroline ricalca quello della schiava ribelle, che secoli prima si trovò come lei chiusa in quella grotta, è un grido di dolore e allo stesso tempo di

giustizia, come se attraverso la bambina e la sua permanenza nel cachot, la memoria del crimine commesso dal colonizzatore potesse trovare espressione:

Caroline criait, comme L'Oubliée se découvrant dans le cachot. [...] Le cri inaudible de Caroline provient du profond d'elle. Celui de L'Oubliée aussi : elle sait que cette chose de pierres n'est rien d'autre qu'une destruction fatale. (DC, pp. 82-83)

Il rapporto di Caroline con lo spazio in cui si trova, è duplice e ambiguo, come dimostrano i seguenti passaggi: da un lato, lo spazio la possiede completamente, è sopraffatta dalla “cosa” informe e incolore che la avvolge, della quale sente tutto il peso e la stretta, come in una morsa infernale, è uno spazio soffocante e limitato quello che viene qui descritto:

L'espace la tient. La chose est naine à l'intérieur. Les parois s'ajustent à leur prise pour que rien ne s'ébatte. Elle étend son esprit, rencontre les murs, éprouve la contrainte minérale. Ce noir n'a pas d'issue, son épaisseur s'augmente de l'épaisseur des pierres. *Une lourde bête noire*. (DC, p. 85)

dall'altro lato, invece, essa si sente molto vicina allo spazio del cachot, il vuoto, il freddo, il buio che regnano nella segreta sono la proiezione delle sue sensazioni, come se l'universo spaziale riflettesse la sua anima, in quella dimensione atemporale e surreale si sente al sicuro, è in una campana di vetro che qualcuno però deve rompere per tirarla fuori, portarla alla luce, all'aria aperta:

C'est pourquoi elle se sent si à l'aise dans ce cachot, qui annule tout et qui, dans cette annulation même, l'apaise, l'installe peut-être dans une cohérence... Son chemin a été brisé, il y a un grand trou devant, et elle est coincée. Il lui faut une passerelle, n'importe laquelle. Sa blessure a rejoint les blessures du cachot et elle y est prise comme dans les soies visqueuses d'une toile d'araignée. Il faut secouer la toile elle-même. (DC, p. 121)

Parallelamente alla visione di Caroline, troviamo quella complementare della schiava ribelle, *L'Oubliée*, le cui descrizioni del cachot sono molto simili a quelle della bambina, come se i due personaggi femminili fossero accomunati da uno stesso sguardo, quello della sofferenza. Ecco una serie di brani in cui ritorna con insistenza l'immagine dello spazio circostante visto come una presenza

inquietante, *la chose* ⁴⁸, invisible, impalpabile eppure sempre là, che avvolge la donna in un manto di tenebre e terrore, e paradossalmente la attrae, la affascina:

L'Oubliée ne disperse plus son corps pour se sortir de là. Ce machin-là c'est la Crève dans la Crève, qui se concentre et se resserre. Contre ça, s'étendre, s'étendre encore, le plus possible... (DC, p. 96)

Elle fixa l'obscur, qui bleuit un peu, et elle tenta une fois encore de mesurer l'espace qui lui était donné. [...] elle sentit les murs se rapprocher. [...] L'Oubliée peut alors baliser son espace. L'explorer de ses sens explosés. [...] tous contractés là, remplissant parmi les cannes l'intérieur du cachot. (DC, pp.103-104)

Emerge in queste descrizioni la rappresentazione di uno spazio che non è più tale, una nuova dimensione che la stessa schiava definisce come *non-espace*, un luogo indefinito, dove i riferimenti spazio-temporali si annullano, le distanze non contano più e l'impossibile, l'inafferrabile lo caratterizzano:

La chose lui apparaissait en disparaissant, et disparaissait sitôt qu'elle lui apparaissait. Il en restait quelques lignes brouillées par la peur de crever. Un non-espace qui se dérobait, une structure d'obscur et d'impossible. (DC, p. 104)

C'est le molosse. Il tourne autour du cachot. [...] L'Oubliée, droite, raide, suit l'avancée du monstre autour de l'édifice. En la suivant, elle croit ressentir la forme extérieure du cachot, sa masse voûtée, impitoyable. Et le molosse scrute la pierre. [...] L'obscur est une roche. Les pierres se nouent sur elle. Le souffle du monstre se déverse dans ce non-espace. (DC, pp. 159-160)

Tuttavia, anche *L'Oubliée*, come il suo stesso nome suggerisce, “dimenticata” da tutti, si sente a proprio agio in questo non-spazio, che pure riconosce essere spaventoso e invivibile, così come Caroline, la moderna *Oubliée*, trova conforto nel deserto delle rovine:

[...] elle éprouve alors le sentiment d'être à l'abri. D'être perdue à tout jamais et, en même temps, *d'être à l'abri de cette Habitation*. Si elle en avait eu les moyens, L'Oubliée aurait voulu leur dire que cet endroit est un vaste cachot dont la roue de ténèbre tourne fixe sur elle-même... (DC, pp. 169-170)

⁴⁸ *La chose est invincible mais il faut le savoir pour s'opposer à elle. La chose est partout, fichée dans toutes les chairs. Son obscur habite et le jour et la nuit. Elle est close sans lever de bordure.* (DC, p. 95)

Le altre due visioni del cachot, quella del padrone e del visitatore, si differenziano dalle precedenti poiché derivano da una prospettiva esterna, i due personaggi guardano la prigione da fuori, mentre Caroline e la schiava sono chiuse all'interno. I passaggi seguenti testimoniano la rappresentazione dell'oggetto spaziale in questione, il cachot, attraverso una focalizzazione esterna, che si concentra dunque sull'immagine della prigione nell'ambiente esterno, nel paesaggio circostante. Ad esempio, *le maître* ha una prospettiva dall'alto, in quanto mentre contempla sull'altura la sottostante habitation, il suo sguardo viene colpito dal "capolavoro" di pietra, che nella sua visione poetica dell'opera appare come una conchiglia. La posizione centrale del *cachot* all'interno dell'*habitation* gli ricorda un occhio, e questo ruolo di controllo visivo rimanda alla descrizione iniziale fatta da Chamoiseau, quando si sente come osservato dagli alberi circostanti la vecchia habitation⁴⁹:

Puis, comme il ne sait où aller, il se retrouve seul sur un morne d'où il contemple l'Habitation. Le vert brouillé des champs. Le vert blêmi des caféiers. La rivière trop nerveuse et la digue qui faiblit sous la divagation d'une souche. La ténèbre des Grands-bois qui semble vouloir bondir. (DC, p. 141)

Soudain, il voit la coquille de pierre. Loin. Au centre de l'Habitation. Elle est fixe comme une tombe, nette comme un œil sorti de son orbite. Il croit entendre on ne sait quoi et pense à l'Oubliée qu'il y a fait jeter. (DC, p. 142)

Sarà proprio il padrone, tuttavia, ad aprire la porta del cachot, della sua macchina infernale, che viene descritta come una "mascella di pietra":

Il ouvre la porte du cachot. Ici, dans la mâchoire de pierre, il pense trouver un réconfort. [...] Le clair de lune inonde la chose. L'Oubliée est d'abord aveuglée puis l'obscur se change en ombre tout autour de la porte. (DC, p. 241)

Anche la descrizione del commerciante di porcellana è fatta dall'esterno, ma mentre il padrone sa bene cosa nasconde quel cumulo di pietre, il curioso visitatore invece può solo immaginare e fare una serie di ipotesi, a partire dal *cadenas* della porta. Di conseguenza, i brani relativi a questo personaggio, sono ancora più interessanti dal momento che i suoi tentativi di descrizione dello strano luogo, rivelano le modalità di rappresentazione e scrittura di uno spazio che

⁴⁹ Cfr. con la descrizione dell'*habitation* a p. 305 del presente paragrafo.

proprio nella denominazione, nella definizione trova forma. Ecco una serie di passaggi del romanzo in cui il cachot viene descritto attraverso le espressioni più strane, frutto dell'immaginazione del personaggio:

Il croise une voûte de pierre, insolite, isolée, posée dans une croisée de l'habitation, et qui ne semble d'aucun utilité. Porte basse et sévère. Cloutée. Un énorme cadenas. (DC, p. 68)

Et le vendeur de porcelaine, revenu près de Sechou, évoque le petit édifice qu'il a croisé tantôt. À quoi sert-il, de quoi s'agit-il ? [...] *Ce machin-là, c'est la mort en figure...* (DC, p. 77)

[...] vers la fosse à païens. Un creux abandonné, mi-ravine, mi-convulsion bosselée, où des campêches avaient proliféré en petits nœuds tordus. [...] Le visiteur avait examiné les lieux. Juste un peu intrigué. Ce coin de tumulte végétal put lui paraître anodin [...]. (DC, p. 187)

Passiamo ora alla prospettiva dell'autore che è senza dubbio quella più complessa, risultato della doppia visione di Chamoiseau-personaggio romanzesco e Chamoiseau-scrittore. Le prime descrizioni della rovina dove Caroline si è rifugiata sono all'insegna dell'angoscia assoluta, l'autore è letteralmente paralizzato alla vista del cachot e il linguaggio che usa per descriverlo rimanda a visioni dantesche e apocalittiche. Ritroviamo anche la presenza del *manguier* nei pressi delle rovine, e il giovane albero che descrive Chamoiseau ci ricorda tanto la giovane protagonista nascosta in fondo alla grotta:

Devant cette voûte de pierres d'où s'élevait un jeune figuier maudit, j'avais perdu toute assise rationnelle. [...] Et je me retrouvai seul dans l'ombre de la voûte, à quatre pattes devant cette Caroline qui fixait l'abominable convulsion des racines. [...] Et voilà, j'étais dans une ruine affreuse, [...] Cette ruine m'enlevait de la réalité. [...] Ce cloaque que je ne voulais pas voir finir par me magnétiser. (DC, p. 35)

Quand Sylvain m'avait montré le petit édifice, mon cœur avait sauté. Depuis, il gigotait dans ma poitrine. Je n'avais jamais su qu'il en existait à Gaschette. Posé là de toute éternité, en dessous du plateau, derrière les bâtiments, pas très loin des manguiers. Invisible dans les racines de ce figuier maudit qui s'avitaille dans son horreur. (DC, pp. 38-39)

La visione dei cachots è terrificante dall'esterno, ma l'autore esprime l'urgenza di superare i propri limiti, fisici e mentali, dimenticare la censura che vieta addirittura di nominarli per non macchiarsi la coscienza⁵⁰:

Je refuse de décrire ces cachots que les esclavagistes appelaient « effrayants ». Ils balisent une ténébreuse mémoire. Ils émergent dans mes livres, juste nommés : ceux qui les ont construits doivent en assumer seuls la damnation. (DC, p. 38)

ed esplorare questi luoghi dell'orrore, al fine di svelare i segreti in essi contenuti ed esorcizzare la paura del passato:

Quasi intacts parmi les ruines, ils résistent toujours mieux que toute l'Habitation. [...] J'avais donc vu les cachots de loin, jamais entré dedans, touché à peine, juste capté leur existence pour, un jour, être capable de l'explorer à l'infini : agrandir ce qu'ils sont, tenter de les comprendre, et de les exorciser... (DC, p. 39)

Una volta all'interno del cachot, l'autore si sente rapito, quasi ingoiato dallo spazio come un buco nero, ma deve lottare contro le sue paure ed escogitare un modo per attirare l'attenzione di Caroline e convincerla ad uscire da quel luogo terrificante. La soluzione si cela nello spazio circostante, dove scopre uno strano oggetto polveroso e pieno di fango e terra, probabilmente appartenente al passato di schiavitù⁵¹, e lo usa come espediente narrativo per avviare la sua storia:

Je heurtai de la paume une forme de terre morte et de rouille millénaire. Je la déracinai sans peine. [...] Je n'aime pas à toucher à ces objets anciens, surtout à ceux qui gisent dans des terres sans mémoires. (DC, p. 37)

Cet endroit est un cachot... Un cachot effrayant !... Et, soulevant mon horrible trouvaille, je hoquetai encore : *Et ça, c'est son cadenas...* (DC, p. 38)

Imprigionati nello spazio ristretto del cachot, Caroline e l'autore, rivivono le sensazioni della schiava ribelle, *L'Oubliée*, per sfuggire all'immobilità del corpo, e alla perdita della ragione in quell'antico luogo di tortura. La bambina vive in una sorta di *trance*, mentre lo scrittore allarga lo spazio con la mente, evade dalla prigionia con la fantasia, immaginando nuovi paesaggi:

⁵⁰ Cfr. con la nota n. 41 del presente paragrafo.

⁵¹ Ecco un esempio della nozione di *trace-mémoires* di Chamoiseau, un oggetto volgare, desueto, antico, che acquista valore e si carica di memoria e significati profondi, come il *cadenas*. Cfr. con note n. 29 a p. 267 e n. 42 a p. 294.

Je voulus dissiper toute vision de la voûte, [...] L'unique moyen fut de m'emplir la tête de quelques paysages. L'Oubliée avait fait comme cela, [...] Des bruissements de feuillages investirent la chose. [...] *La canne ! Partout.* Les Grands-bois et les mornes, caféiers et tabac [...] (DC, pp. 102-103)

Quella libertà tanto bramata, l'evasione in uno spazio aperto, arriva con l'apertura finale del cachot, la cui oscurità si dissipa con quella della notte esterna, attraverso l'immagine molto suggestiva delle barriere di pietra che diventano porose e fanno traspirare l'aria:

Le cachot s'est élargi. Ses murs semblent devenus une membrane qui respire. L'obscur infâme s'est dilué dans la nuit, si pure si fraîche, si vaste si riche. (DC, p. 293)

Elle [Caroline] me porte dans cette ombre du cachot qui s'est allié à la nuit du dehors. (DC, p. 297)

Ed ecco il finale immaginato dall'autore, in cui l'orrore della segreta si riflette nel personaggio della schiava, come se il rapporto tra spazio e uomo fosse diventato indissolubile, e nulla, neanche l'aceto, potesse cancellare da quel luogo le tracce del crimine commesso:

J'imagine que le jour se lève. Que c'est lundi. Le Maître et le visiteur regardent L'Oubliée sortir du cachot. [...] Toute la laideur de cet endroit était concentrée là, dans cette jeune fille étique qui s'extirpe du cachot en tremblant, sans force et sans vitalité, [...]. (DC, pp. 305-307)

On fera brûler un grand seau de vinaigre au fin fond du cachot pour essayer de l'assainir. [...] L'Habitation s'immobilise lentement tandis que tout autour le monde change, que des clameurs s'élèvent. (DC, p. 309)

Parallelamente, la vicenda di Caroline si conclude con l'arrivo di Sylvain che fa uscire la bambina e l'educatore dal cachot: l'ordine con cui i personaggi emergono dalla grotta, prima la bimba che dà la mano all'autore, è simbolico della comunicazione stabilita tra i due e della voglia di vivere che la giovane protagonista ha ritrovato dopo questa esperienza:

Sylvain, [...] s'est engouffré dans le cachot. Nous a sortis de là. Caroline est sortie avant moi. C'est elle qui m'a donné la main pour m'aider à m'extraire. (DC, p. 311)

La permanenza nel cachot e l'incontro con Caroline hanno segnato per sempre la vita dell'autore che non potrà mai dimenticare quel luogo del passato, che grazie a

Sylvain è ora oggetto di un restauro oltre che spazio della memoria⁵², visto che ogni domenica davanti alle rovine Chamoiseau ripete la storia che per la prima volta ha raccontato (o inventato?) per Caroline:

Je ne pense qu'au cachot. Je le vois se défaire sous la pluie. Je vois les manguiers qui grandissent, qui fleurissent dans les ruines. (DC, p. 312)

Il [Sylvain] s'était mis en tête de ne pas laisser le cachot disparaître dans les herbes. [...] une restauration du vestige. [...] Puis pierre à pierre retrouvée, ils reconstituèrent un peu de cette chose [...]. (DC, p. 315)

E il titolo del romanzo, dove lo spazio e il tempo sono i protagonisti, appare per la prima volta nella narrazione come manifestazione della nuova dimensione dell'*espace-temps* in tutta l'opera. I connotati sociali e culturali che investono un elemento temporale come la domenica, giorno del riposo e dell'inattività, spesso trascorso in solitudine, o un elemento spaziale, come il cachot, luogo di dolore, sono rinegoziati attraverso la scrittura romanzesca e ci appaiono sotto una luce nuova, la domenica come giorno e il cachot come luogo della memoria:

Devant le petit édifice, Sylvain me forçait à raconter aux enfants l'histoire de L'Oubliée. Son dimanche au cachot. (DC, p. 316)

Siamo giunti alla fine della nostra esplorazione dello spazio nell'opera di Chamoiseau, ma non possiamo concludere senza prima soffermarci sull'importanza del cachot, inedito protagonista spaziale del romanzo antillano, nella riflessione sul rapporto tra spazio e identità. Al di là del significato storico e culturale di questo luogo, dalla nostra analisi è emersa la presenza del cachot

⁵² Il restauro del cachot, trasformato in luogo della memoria, nella finzione letteraria, investe altre nozioni come quella di monumento e patrimonio, rinegoziate dalla cultura antillana e dallo specifico rapporto col passato storico: « L'autre élément est que la notion de trace-mémoires nous permet d'envisager une notion de patrimoine qui est différente. Par exemple ici, le patrimoine est constitué par le Fort Saint-Louis et les grandes maisons de béké. [...] Au Carbet, toutes les petites cases qui sont à l'entrée ne sont pas considérées comme une partie du patrimoine. Il y a beaucoup de choses qui ne correspondent pas à l'idée qu'on se fait du patrimoine simplement parce qu'elles relèvent de la trace. Ce sont des surgissements, des témoignages d'une présence, d'une activité, d'une réalité perdue, d'une mémoire perdue, et nous ne savons pas les reconnaître. Donc ces notions-là nous permettent de récupérer un patrimoine beaucoup plus large que ce qu'on préservait auparavant. On commence à peine à préserver les lieux, les petites cases, on commence à peine à préserver certains petits objets qui témoignent d'une activité particulière. Donc cette notion est importante pour la perception qu'on a de soi et pour la constitution du lieu». P. GHINELLI, *Archipels littéraires*, cit., pp. 19-20.

come luogo simbolico e metaforico, un luogo mentale da rinegoziare e reinventare di volta in volta, sempre fedeli al monito di Augé:

Moreau de Saint-Méry ne sut jamais que le monde s'était fermé sur lui, l'avait ouvert à lui. Il demeura dans le cachot de son esprit. Ce cachot se rapetissait à mesure qu'il l'emplissait de certitudes géométriques et d'axiomes mécaniques. (DC, p. 26)

Fasciner son cachot, défaire les murs, ouvrir le monde relève du dimanche. Rester assis en face de l'injonction, défaire le voile, ouvrir ce monde qui vous ouvre, appartient au dimanche... (DC, p. 27)

Le cachot qui se verra crevé. Qui recevra l'eau vive du ciel, puis l'eau du temps, l'eau de l'oubli, l'eau de l'obscur mémoire, et les herbes qui assaillent, les racines qui emmaillent. (DC, p. 310)

Chamoiseau reinventa, attraverso la sua scrittura e i suoi romanzi, i luoghi del passato coloniale come il cachot, mantiene fede alla sua promessa di esorcizzare lo spazio dell'orrore per trasformarlo in spazio della memoria. L'immagine dei grandi scrittori antillani che emergono dal fondo del cachot e con la forza della scrittura e dell'arte lo trasformano, come dei moderni Oubliée finalmente liberi,

[...] je vois émerger de ce cachot de merde Césaire, Fanon, Glissant, tant de poésie, tant d'écriture, tant d'exigence et de hauteur, tant de grandeur. Ils en sortent comme des spectres improbables, et, comme L'Oubliée, ils regardent autour d'eux. (DC, p. 312)

chiude il romanzo eleggendo ancora una volta lo spazio antillano, e la sua rappresentazione, come il vero protagonista della letteratura universale:

Impossible de trouver normal que de tels endroits aient pu donner naissance à des œuvres comme celles de Césaire, de Glissant, de Perse, de Fanon, de Faulkner... Il me faudrait en faire un roman. Seul le roman peut tenter de comprendre, c'est-à-dire d'envisager en ombres et en lumières. (DC, p. 312)

J'aime à les imaginer naissant dans ce cachot infâme [...] en le dépassant par les fastes de leur œuvre. Et par leur œuvre, le transmutant en faste. Glissant appelle fastes ces lieux du monde qui ont nourri sa vie [...] C'est sans doute sa poétique qui a élevé en fastes ces lieux qu'il porte en lui. C'est peut-être le signe même que le cachot le plus effrayant peut refléter, ou libérer, l'éclat du monde. [...] Que l'horreur peut obliger à fastes... (DC, pp. 312-313)

La nostra analisi della dimensione spaziale nella produzione romanzesca di Chamoiseau non può dirsi completa senza il contributo di un'opera,

particolarmente emblematica della riflessione sullo spazio urbano nel contesto creolo, come il *Livret des villes du deuxième monde*⁵³. Il libro è una vera e propria visione poetica dello spazio e della città, che l'autore ci presenta come una « transcription inquiète » di un carnet, ritrovato dopo mille peripezie, da Bangkok ad un quartiere della Martinica, scritto da un misterioso personaggio, un *errant*, che si dice abbia consacrato la sua vita a « rechercher un deuxième monde », registrando in queste pagine le sue visioni urbane, « pour constituer une bible des villes qu'il traversait, qu'il avait entrevues, ou cru apercevoir. Des villes sans doute imaginées au plus fort de ses fièvres. »⁵⁴.

L'atmosfera surreale e misteriosa che si respira leggendo il libro, dove tutte le dicotomie sono messe in gioco attraverso un *mélange* di passato e futuro, giorno e notte, male e bene, a metà strada tra splendori dell'antichità e visioni profetiche, se non apocalittiche, acquista un alone di solennità grazie al carattere declamatorio e magniloquente dell'intero racconto-visione⁵⁵. A partire dall'incipit fatto di *Déclaration* come « Or ce monde n'est pas seul. Il est un deuxième monde. Le voir c'est l'imaginer. L'imaginer c'est lui permettre de se

⁵³ L'opera fa parte della collana «La ville entière», la quale, sotto la guida di Jean-Pierre Le Dantec, riunisce quattro testi di scrittori sensibili all'urbanizzazione e alla rappresentazione della *ville*: con il suo *Livret*, dal titolo particolarmente suggestivo, Patrick Chamoiseau si inserisce bene in questa raccolta dedicata alla città e alle sue molteplici sfaccettature. Dopo il capolavoro di *Texaco*, quest'opera conferma il profondo interesse di Chamoiseau per l'urbanismo e le sue applicazioni alla realtà contemporanea e creola, come afferma Le Dantec nella Préface: « [...] Chamoiseau n'ignore rien des réflexions urbaines contemporaines », e puntualizza in nota: « Culture qui lui vient de sa formation de juriste, du métier qu'il a exercé et des leçons « d'urbanisme et de pensée » que lui a transmises Serge Letchimy – urbaniste ayant inspiré le personnage du Christ dans *Texaco*, j' imagine, puisque Chamoiseau lui témoigne « son estime et son admiration » dans les Remerciements du livre ». P. CHAMOISEAU, *Livret des villes du deuxième monde*. Centre des monuments nationaux Monum, Éditions du patrimoine, Paris, 2002. Préface, pp. 9-10, nota n. 2. D'ora in avanti citato con la sigla LV.

⁵⁴ LV, *Envoi*, pp. 13-16. Le città sono elette come protagoniste assolute dei racconti visionari dell'errante: « Et sa vision s'était d'emblée focalisée sur les villes, comme si elles avaient été un point d'aboutissement et un réenclenchement, une fin qui s'ouvre à réintroduction, la dynamique d'une spirale où l'humanité arquait sa tragédie. Tragédie tellement pleine de lumière et empreinte tout autant de vigueurs animales ». *Ibidem*, p. 15.

⁵⁵ « À la suite de l'élargissement d'optique, spatiale et temporelle que son dernier roman, *Biblique des derniers gestes*, inaugure par rapport à *Texaco*, Chamoiseau offre ici sa vision globale (historique, mythique, économique, sociale, prophétique...) du phénomène urbaine – autant dire du monde contemporain. Vision du poète où, dans une suite de grandes odes lyriques, se télescopent passé et futur, jour et nuit, mal et bien, description de merveilles et plongées dans l'horreur ». LV, Préface, p. 9.

dérober. » (LV, p. 17), e attraverso le quattro *Circulations* (*Solaires, Nocturne, Néant, Recommencements*), scandite dal leitmotiv « J'ai vu... » (LV, p. 18), refrain ossessivo quasi a volere ribadire l'essenza visionaria del racconto, il *livret*, infatti, si presenta come una serie di odi liriche e l'autore come un moderno cantore della *ville*.

Se quest'opera di Chamoiseau è in grado di attirare la nostra attenzione, solo a partire dalla lettura del titolo, dove la dimensione urbana si declina attraverso città appartenenti ad un mondo parallelo, è nelle prime pagine tuttavia che emerge la complessità della riflessione sullo spazio urbano e sulla sua rappresentazione, reale e letteraria, e dunque il ruolo della città visionaria, immaginaria, come ultima tappa di quell'evoluzione spaziale fin qui prospettata. Il *deuxième monde* di cui parla l'autore è un universo inedito, non assomiglia a nessuna delle dimensioni spaziali finora conosciute, né corrisponde alle classificazioni convenzionali, in quanto «Ce deuxième monde défait le réel.» (LV, p. 17).

Che il rapporto di questo universo con la realtà sia all'insegna dell'ambiguità e del paradosso si evince da queste brevi definizioni iniziali, la cui struttura avversativa oppone la lucidità della prima frase con la poeticità della seconda:

Le deuxième monde n'est pas une ville. Mais il appartient à l'essence même des villes. (LV, p. 17)

Le deuxième monde n'est pas un monde urbain. Mais l'urbain l'a frappé. (LV, p. 17)

L'impasse provata dal poeta nel definire una realtà che sfugge alla realtà stessa, che è imprendibile e inafferrabile, si esplicita nella consapevolezza dell'arbitrarietà del linguaggio, che necessita di un rinnovamento dei suoi strumenti per poter dire il nuovo spazio o il cui ruolo descrittivo rischia addirittura di perdere valore:

Disons « ville », en attendant de trouver le mot juste. Sans être sûr qu'il en faille un. (LV, p. 17)

L'evoluzione della città, dai fasti dell'antichità alle nefaste realtà della città moderna, fino alle utopiche città futuriste, è scandagliata da Chamoiseau in tutti i suoi aspetti, attraverso uno sguardo né disincantato né pessimista ma lucido

nel ribadire l'urgenza di un *métissage* della città⁵⁶, costruita sulle sue contraddizioni, celebrazione della città-Fenice che rinasce dalle proprie ceneri:

La méta-cité avait besoin du dynamisme des cités anciennes, de leur vitalité, de leurs réaménagements, de leurs rénovations; elle avait besoin aussi de leurs effondrements et de leurs ombres qui pourtant ternissaient les beautés de la vie; elle se nourrissait de leur vie et de leur mort, en une terrible symbiose. (LV, p. 75)

Se, come già annunciato, il *livret* può essere considerato l'elogio dell'evoluzione che la *ville* subisce nella riflessione di Chamoiseau, e di conseguenza nella rappresentazione letteraria che lo scrittore ne fa nelle sue costruzioni narrative, questa metamorfosi viene analizzata all'interno dell'opera stessa attraverso le quattro sezioni delle *Circulations*.

Ci proponiamo dunque, per ciascuna di esse, di estrapolare le descrizioni della città più emblematiche, e vedere secondo quali modalità scritturali viene messo in scena il passaggio dalla *ville* alla città virtuale, la *méta-cité*, definita come « méta-ville immatérielle ». L'analisi del linguaggio descrittivo utilizzato, la ripresa di arcaismi o l'invenzione di neologismi, così come la riflessione sullo strumento linguistico insita nella rappresentazione letteraria dello spazio urbano, laddove la *meta*-descrizione declina il *meta*-discorso sullo spazio, completeranno la nostra indagine sulla dimensione spaziale in Chamoiseau, fornendo ulteriori contributi alla costruzione del nuovo concetto di *non-lieu*, *non-espace*.

Nella prima sezione intitolata *Solaires*, l'autore ripercorre le varie fasi della nascita e dello sviluppo delle città, a partire dalle forme primitive di abitazioni dei popoli nomadi, fatte di elementi naturali primari:

J'ai vu les villes dressées dans leurs fascinations. [...]
J'ai vu, dressées dans leurs fascines, des villes de terre pensive. [...]
J'ai vu des villes d'écorces et de feuilles desséchées, tortueuses comme des racines que l'on aurait calmées. (LV, p. 18)

⁵⁶ « Ni pessimiste, ni optimiste, ni nostalgique, ni futuriste face au destin urbain de l'humanité en marche, à la fois vers le néant des villes dépotoirs et les recommencements de la « méta-ville immatérielle », il est tout cela en même temps ». LV, Préface, p. 9.

fino alle prime edificazioni imperiali, sempre più articolate e complesse, segno tangibile dell'impronta umana sul territorio, sia nella scelta dei materiali di costruzione:

J'ai vu, farouches, les villes de pierres, gros blocs de roche, de basalte, de granit, avec des reflets de lave morte qui se souvenaient encore des ferveurs d'un volcan. (LV, p. 19)

J'ai vu des villes de forges et d'acier, bourdonnantes comme des braises, [...] (LV, p. 20)

sia nella forma e nella geometria, espressione dell'*ancrage* dell'uomo alla terra, laddove lo spazio conquistato dalla città, "urbanizzandosi" si umanizza :

Donc j'ai vu les villes premières. Géométriques. Toujours carrées pour mieux happer le sol et fasciner les quatre points cardinaux, et prendre racine du ciel dans le vif de la terre. La tente était ronde. La ville était carrée. [...] La ville était immuable, presque impassible, ouvrant au firmament son ardeur minérale, sa pensée architecte. Sa mutation. (LV, pp. 20-21)

e si fa simbolo spaziale della secolare lotta tra colonizzatore e colonizzato, tra padrone e schiavo:

Dans leur espace, certaines villes résumaient l'espace des empires. Par le jeu de leurs formes, elles inventoriaient le nombre des tribus serves, les espaces dominés, les régions asservies, silencieuses. (LV, p. 22)

La città è da sempre lo spazio umano per eccellenza, l'habitat degli uomini opposto alle zone selvagge e disabitate, luogo di negoziazione sociale e identitaria, dove l'umanità si incontra e si scontra, e dove le diversità muoiono e rinascono in seguito a guerre e riappacificazioni:

Et les hommes allaient vers les villes comme on va vers les cieux. [...] (Ils) s'envisageaient ainsi dans le contact organisé de leurs diversités. Toute ville est de rencontres, de contacts, d'échanges. Toute ville est de hasards et d'organisations, d'ordres et de désordres, de chaos et de réorganisations dans un flux imperceptible de mutations internes. Toute ville est un complexe vivant. (LV, p. 22)

L'immagine di una città antropomorfa, ad immagine e somiglianza dell'uomo, dai tratti femminili e materni, madre benevola che accoglie i suoi figli, dopo averli attratti con una forza centripeta, caratterizza le successive descrizioni della *ville*:

[...] toute ville est la plus douce des femmes, la plus aimante aussi, matrice et ventre de douceur [...] J'ai compris (dans ces vents d'émotions) que toute ville est maternelle. Elle ouvre ses portes à ses enfants. (LV, p. 25)

Ecco come appaiono le città agli occhi del narratore, che resta sorpreso dall'imprevedibilità dell'universo urbano che sorge in completa rottura con la natura circostante, come un anacronismo nel paesaggio naturale antillano:

Elles me surprenaient toujours au détour d'une falaise, à l'amorce d'un morne, à la sortie d'une touffe d'arbres; elles n'étaient jamais annoncées par des quartiers et des faubourgs, mais se dressaient soudaines, en rupture avec le paysage comme dans les gravures des villes imaginaires, telles des météorites ou une provende des dieux. (LV, p. 28)

Il rapporto della città con lo spazio è assolutamente unico e particolare, laddove le frontiere con il territorio limitrofo, rappresentate dalle mura, non sono da considerarsi come barriera spaziale, bensì come un passaggio verso quell'altrove potenziale, geografico e mentale. La città dunque come entità spaziale in costante evoluzione:

Les murailles de toute ville protègent de l'entour mais concentrent et exacerbent en liberté pleine la totalité émiétée des passions de l'entour. Elles délimitent un espace particulier dévoué au tout-possible et au neuf invoqué, et à la tradition revendiquée. (LV, p. 29)

Quand les murailles s'effondrèrent, ou disparurent usées, ou se défirent dans l'inutile, cet espace était inscrit dans la matière du monde. Fossile vivant en mutation vivante. Sa forme faisant géographie. (LV, p. 30)

Nella metamorfosi spaziale della città di Chamoiseau, la geografia e le sue diverse applicazioni politiche ed economiche perdono senso, trasformando appunto il territorio conquistato dall'uomo in uno spazio sociale, "umanizzato", nel senso di reso umano, anticamera dello slancio dell'uomo verso il mondo:

Ces villes n'étaient pas des territoires. C'étaient des sociétés. Elles inscrivaient le mouvement même du monde dans la chair même des hommes, jusqu'à en souligner un sens renouvelé. Mais elles projetaient aussi dans le monde leurs désirs et leurs rêves : imaginaires retravaillés des hommes. C'est pourquoi toute ville accueille le souffle du monde, et que toute ville souffle sur le monde.
Et que toute ville annonce le monde.
Que toute ville n'annonce que le monde. (LV, p. 34)

Ed ecco che in chiusura della prima sezione comincia a delinearsi la prima mutazione della città che vive in funzione dell'uomo e non viceversa, la città come proiezione nello spazio dei desideri umani, primo fra tutti il *vivre*:

La ville malaxe les territoires, les nations, patries et continents. Elle fonde le *vivre-ensemble* qui se déprend du *vivre-avec-la-terre*. Elle noue le *vivre-seul* qui se dégage du *vivre-pour* et du *donner-à-vivre*. (LV, p. 34)

Nella seconda *Circulation*, le descrizioni della città assumono toni sempre più cupi, come il titolo *Nocturne* annuncia, ed emerge una *ville* all'insegna della miseria, del degrado, della perdizione, fisica e morale. A testimonianza delle modalità di rappresentazione di uno spazio portatore di dolore e sofferenze, forniamo qui di seguito un inventario degli epiteti e delle metafore attribuite alla città, da noi stilato, e che esplicita chiaramente il senso della frase che l'autore pone a chiusura di questa sezione, «J'ai vu le nocturne des villes...» (LV, p. 45):

Et j'ai vu ces Babylone qui fondent les misères. (LV, p. 38)
Je les vis aller comme des champs de vieilles herbes, [...] (p. 38)
J'ai vu la ville-vampire qu'entrevoit Paul Féval ; [...] (p. 39)
Des villes entières se mettaient à bourgeonner en pauvretés inattendues. (p. 41)
J'ai vu des villes de solitude, éminentes et clinquantes, [...] (p. 42)
J'ai vu des villes brouillard acide. (p. 42)
J'ai vu les villes sans oxygène. (43)
J'ai vu ces villes mortes dont parle Chateaubriand. (p. 44)
J'ai vu des villes qui n'avaient plus de centre. Ni de sens. (p. 44)

Panorama di desolazione e morte quello raccontato dalla visione dell'*errant*, che continua il suo viaggio nell'inferno urbano, passato e presente, anche nella terza parte del carnet, dal titolo nichilista di *Néant*, dove vediamo un'umanità decrepita trascinarsi in uno spazio marcio e claustrofobico, descritto attraverso immagini dantesche e visioni apocalittiche. Ecco una serie di ricorrenze della città agonizzante, che forniamo qui di seguito, precisando, tuttavia, che l'inventario non ha in Chamoiseau la convenzionale funzione di *listage*: l'elenco è una delle tecniche descrittive adottate dallo stesso scrittore per esacerbare il pessimismo delle descrizioni urbane, che ritornano come una litania angosciante, resa ancora più ossessiva dalla reiterazione della formula di apertura «J'ai vu...». Città rese umane e come l'uomo sofferenti, moribonde, esanimi...,

le cui immagini costituiscono il secondo *volet* della visione dell'*errant*, «J'ai vu les villes dans leur néant...» (LV, p. 56):

J'ai vu les villes mortes, oubliées aux bords fangeux des fleuves, [...] (LV, p. 46)

Je les vis usées par les vents, les sels, les humidités et les forces du soleil, elles semblaient vieilles sans avoir d'âge, [...] (p. 46)

J'ai vu des villes exsangues dans les brouillards d'automobiles [...] (p. 47)

C'étaient des villes de violence [...] (p. 47)

J'ai vu ces villes aseptisées [...] (p. 48)

J'ai vu les villes de la peur [...] (p. 49)

J'ai vue les villes les plus puissants [...] se décomposer en de petits villages [...] (p. 52)

J'ai vu des villes sombres, sans signes et sans insignes, [...] (p. 53)

Da queste descrizioni emerge una visione della città inedita, dove la *ville* abbandona il suo ruolo convenzionale di luogo geografico, di spazio fisico per diventare un attante, un personaggio *vivant*, assumendo dunque tratti umani, come già anticipato:

«La ville était un lieu; puis elle se mit à devenir acteur de sa propre destinée.» (LV, p. 51)

« Et elles (les villes) tissaient des géographies et des pensées humaines qui n'avaient plus rien à voir avec les États, les nations, les races et les peuples. Ces villes n'étaient liées qu'au vivant qui se cherche une voie. L'impitoyable vivant. » (LV, p. 52).

In questa nuova prospettiva, il rapporto della città con il mondo e con il paesaggio circostante, risulta completamente mutato, laddove la metamorfosi non è sempre visibile e tangibile, ma resta implicitamente nascosta in quella « exigence d'un imaginaire autre »:

J'ai vu des villes qui se mettaient à rejeter le monde; et j'ai vu surgir le monde dans des reflets de villes qui se superposaient. Dans ces deux extrêmes, c'étaient toujours les mêmes forces des centres et des périphéries qui entraient en tension, et qui se confrontaient. Les choses avaient bien peu changé même si tous les paysages s'étaient éteints ou abîmés. (LV, p. 56)

La quarta ed ultima sezione del *Livret*, come si evince dall'emblematico titolo di *Recommencements*, inaugura la tappa finale dell'evoluzione spaziale della città, l'alba di una nuova dimensione urbana e finalmente la definizione della città virtuale, immaginata da Chamoiseau come *méta-cité*. Attraverso la voce del

narratore visionario, l'autore condanna l'idea di città così come la intendono gli urbanisti:

Ils avaient depuis longtemps perdu toute poésie ; ils croyaient que la ville n'était qu'un outil, qu'une machine posée dans la campagne, une mécanique d'organisation civile, religieuse, politique, militaire, une horlogerie pour agencer les forces du travail. (LV, p. 57)

Ils pensaient que la ville n'était qu'une formule, applicable dans tous coins de la terre, sur le plateau de toute rade tranquille ou sous une bulle dans le bleu d'un abysse. (LV, p. 58)

dei quali descrive con grande lucidità e amarezza i “capolavori” urbani, città spesso ambigue e paradossali, in apparenza salutari, ma in realtà portatrici di tumori e malesseri intestinali:

J'ai vu des villes effervescentes en leurs bordures et toutes creuses en dedans, surpeuplées de fantômes et de vents isolés, bourrées de squats et de caches pour caisses d'armes, et de vente à l'encan de corps-clochards, ou de corps zombifiés par les drogues. (LV, p. 58)

J'ai vu des villes apparaître en bourgeons végétaux, croître, enfler, puis se décomposer. (LV, p. 59)

Ma ecco che dall'incontro-scontro fra tutte le città possibili e immaginabili, in tutti i luoghi e in tutti i tempi, così come realmente visitate o solamente immaginate dalla mente visionaria del narratore del *livret*, finalmente nasce la *méta-ville*, una città inedita che fonda sull'ineffabile la sua vera essenza:

Les villes se mirent à se relier entre elles dans des tempêtes d'ondes de toutes sortes. Au dessus d'elles se tissèrent de grands halos bleutés, électromagnétiques, qui s'emmaillotèrent, jusqu'à dessiner une ville trouble, fluide, immatérielle, sortes de reflets qui ne vivaient que dans les impulsions denses de leurs communications. On ne pouvait pas vraiment la voir, mais elle était là, en filigrane dans des réseaux de villes anciennes, ou les couvrant d'une structure rayonnante quasiment impériale. J'ai vu au-dessus et dans les villes, la méta-ville immatérielle. (LV, p. 63)

A partire dall'invocazione successiva alla descrizione della nascita della *méta-cité*, «Ô villes, il est une ville...» (LV, p. 63), la narrazione-visione continua con tutta una serie di rappresentazioni della nuova città come informe, *a-forme*, delle quali riportiamo alcuni esempi significativi:

La méta-ville était déprise de toute géographie et exprimait le vu secret de toutes villes, et des villes premières [...] (LV, p. 63)

La méta-ville n'avait plus de frontières ou de drapeaux, plus d'hymne ou de religion, [...] (LV, p. 63)

Cette ville a-forme couvrait le monde sans nulle prégnance totalitaire. Oui, au-dessus et dedans les villes, j'ai vu la ville des villes, deviné la ville-monde. (LV, p. 64)

La méta-ville était en dehors des murs du son, de la chaleur ou de la lumière, et même au-delà des murs du temps. (LV, p. 65)

Il paradosso, l'ambiguità, la dicotomia contraddistinguono la nuova dimensione spaziale della meta-città, una sorta di quarta dimensione, di *non-espace* dove le coordinate spaziali e temporali sono completamente annullate e solo l'immaginario ha senso:

Elle était donc ancienne et future, première et terminale, vivante ou morte, juste probable ou complètement impossible. Elle absorbait et restituait le chaos de chaque imaginaire. Et tout vivait en elle dans un temps devenu quasiment immobile par ses instantanés et le chapelet de ses durées infinitésimales. (LV, p. 66)

Una delle bellissime descrizioni della città che Chamoiseau ci regala nelle ultime pagine del libro, rivela le mille contraddizioni che il cantore della *créolité* vede come pilastri fondanti della *ville* ideale, la quale « n'était pas une super-ville ni même une ville universelle » (LV, p. 67):

«C'était un organisme ouvert, palpable, se jouant du temps et des distances sans prégnance historique, sociale, territoriale: elle était inachevée, in-commencée [...] Ce qui faisait sa force, c'est qu'elle n'avait pas de frontières ou de portails, pas de façades et d'arrière-plan, pas de haut et de sous-sol, pas de pouvoir central ni d'empereurs invisibles: elle était tout en relation, née de la relation de tous les hommes entre eux, en devenir en elle. » (LV, p. 67)

ma si basa sulla relazione, «comme l'aurait dit ce poète qui voyait tant de choses», (LV, p. 68), lo scrittore Édouard Glissant :

*elle reliait, relatait toutes les villes, en magnifiait le relaté.
La méta-ville prenait son plein-sens dans la relation.
Elle était Relation.* (LV, p. 68)

L'invocazione finale che chiude il libro, con una serie di «Ô, ville, sois le lieu...»⁵⁷, laddove per *lieu* si intende il luogo mentale di incontri e non lo spazio

⁵⁷ Gli elogi della *ville* che chiudono il *livret*, sono sotto forma di preghiera, come se l'autore volesse opporre le invocazioni finali di speranza alla lunga serie di litanie che hanno ritmato gran parte del racconto-visione.

fisico, conferma le parole di Le Dantec che nella sua prefazione al libro parla di « [...] une célébration de la mixité [...] un appel à la ville métisse. Un éloge, appliqué à l'urbanisme, de la créolité. »⁵⁸.

Un ottimo esempio dunque della rappresentazione dello spazio ad opera di uno scrittore francofono antillano che, attraverso la sua visione, ce ne offre un'anteprima, *deus ex machina* della descrizione letteraria, rivelando la difficoltà di coniugare in parole lo sguardo su una realtà come quella antillana, microcosmo della complessità che caratterizza il mondo attuale.

3.2.2 L'*En-ville* in Confiant

Dopo aver esplorato la città, o meglio le città virtuali, di Chamoiseau, a conclusione di un'evoluzione dello spazio che sembra non giunga mai a termine, tante sono le valenze culturali ed identitarie che ne arricchiscono la rappresentazione letteraria, vogliamo analizzare le modalità di trattamento della coordinata spaziale nell'opera di Raphaël Confiant che equivale all'universo urbano di Chamoiseau, la *ville* e precisamente la città di Fort-de-France. All'interno della vasta produzione romanzesca di Confiant abbiamo selezionato quattro opere, le prime tre in ordine di pubblicazione, *Le Nègre et l'Amiral*, *Eau de Café*, *Ravines du devant-jour* e, infine, un romanzo più recente, *Nègre Marron*⁵⁹.

Je me persuadai encore que la méta-ville était ouverte à nos projections et à la force de nos désirs. Chaque fois que je crus l'entrevoir dedans les brumes d'un paysage ou au-dessus d'une ville, je projetai sur elle avec la force de mon mental l'ordre de mes prières :

Ô, ville, sois le lieu de l'humain, le lieu de la nature, le lieu du respect du vivant, de la solidarité entre les hommes et entre les sociétés ; [...] (LV, p. 73)

⁵⁸ *Ibidem*, p. 10.

⁵⁹ Per i riferimenti bibliografici si veda il corpus letterario in bibliografia. Le sigle scelte per le citazioni di ciascun romanzo sono le seguenti: NA per *Le Nègre et l'Amiral*, EDC per *Eau de Café*, RDJ per *Ravines du devant-jour* e NM per *Nègre Marron*.

La scelta è stata dettata dalla volontà di fornire diverse testimonianze della rappresentazione dello spazio, laddove alla capitale martinicana e ai suoi luoghi o quartieri più suggestivi come *les marchés*, Morne Pichevin, l'Allée des Soupîrs, Terres-Sainvilles..., si alternano altri teatri romanzeschi, ad esempio il piccolo villaggio di Grand-Anse in *Eau de Café*, il paesaggio incantato delle Ravines Courbaril in *Ravines du devant-jour* o ancora l'universo delle piantagioni e dei mornes in *Nègre Marron*. Inoltre, alcuni elementi del paesaggio antillano, primo fra tutti il mare, da semplici componenti descrittive diventano protagonisti della narrazione, attanti proprio come i personaggi umani, anzi il più delle volte è la natura stessa a decidere il destino degli uomini e con esso lo svolgimento dell'intera vicenda romanzesca.

Vedremo come la topografia e l'onomastica presenti nei romanzi di *Confiant* siano spesso espedienti narrativi per testimoniare il profondo legame tra uomo e paesaggio antillani, tra personaggio e background romanzesco, che è alla base della cultura creola ⁶⁰.

Inauguriamo dunque la nostra analisi della dimensione spaziale in *Confiant* con il primo romanzo scritto in francese, *Le Nègre et l'Amiral*, che racconta l'isolamento geografico nonché culturale e sociale, in cui versò l'isola della Martinique tra il 1939 e il 1945, periodo in cui la tirannia vichysta dell'ammiraglio Robert, inviato di Pétain nelle ex-colonie antillane, tagliò fuori da qualsiasi contatto col mondo esterno la terra natale dello scrittore e la sua

⁶⁰ Nella già citata raccolta di interviste ad alcuni scrittori antillani, tra cui *Confiant*, Paola Ghinelli interroga lo scrittore sul trattamento dello spazio nella sua opera, a partire dalla complessa definizione di *lieu*, che affonda le radici nel sostrato sociale e culturale della realtà antillana e nel delicato rapporto che l'uomo ha instaurato con la terra e il suolo antillani: « Le lieu est aussi un lieu problématique, parce que les gens ici savent qu'ils sont venus d'ailleurs, alors que les peuples de l'ancien monde ont l'impression d'avoir toujours été là. Nous, les Antillais, nous ne pouvons pas oublier ce qui s'est passé [...] qu'une population était là et qu'elle a été massacrée, que des Européens sont arrivés, qu'ils ont amené d'autres gens d'Afrique, et puis il y a eu les Indiens... Notre rapport au lieu est donc problématique. [...] Mais toujours est-il que le lieu est problématique parce que cette superposition a eu lieu récemment : si on creuse le sol martiniquais, n'importe où on trouve de la poterie amérindienne ; [...] il y a un spectre amérindien qui nous rappelle que ce lieu n'est pas notre lieu originaire, que nous devons le conquérir, car il n'est pas à nous, même si nous l'avons travaillé pendant des siècles. [...] Donc chacun revendique un pays... Il y a évidemment un problème avec l'histoire et aussi avec le lieu ». P. GHINELLI, *Archipels littéraires*, cit., pp. 59-60.

popolazione, costretta alla fame e alla miseria. Nonostante l'ambientazione coloniale e il triste periodo storico che fa da sfondo alle vicende, Confiant riesce a descrivere con ironia ed amara lucidità lo spazio dell'isola ancora una volta colonizzato, tracciando una mappa dei luoghi teatro della Storia e delle storie romanzesche. Punto di riferimento spaziale e perno narrativo del romanzo è il Morne Pichevin, una *bidonville* i cui luoghi tipici, come *l'escalier des marches*, *les marchés...*, simboli di credenze e tradizioni locali, sono trasformati dagli eventi politici e storici in *lieux de dissidence*.

In questo spazio urbano si muovono i personaggi coloriti e stravaganti di Confiant, ognuno dei quali rappresenta un'anima del microuniverso che è il Morne Pichevin: Rigobert e Philomène, nègres della bidonville, Alcide Nestorin, l'insegnante, Amédée Mauville, l'intellettuale mulatto, l'indiano Vidrassamy, lavoratore agricolo, e infine Henry Salin du Bercy, patriarca bianco creolo. Ecco dunque che il *Nègre* del titolo, ribelle e dissidente, è rappresentato dalla moltitudine di personaggi che anima il romanzo, tutti in un modo o nell'altro vittime del potere dell'*Amiral*, un ufficiale generale di marina che la Storia ha reso governatore, preposto a difendere un territorio oltremare dell'Impero francese minacciato da tutte le parti.

Lo spazio narrato da Confiant diventa allora allegoria della realtà storica della Martinique durante la dissidenza, la minaccia tedesca, il blocco britannico, lo sbarco americano ⁶¹, caricandosi di valori e sentimenti opposti, ed ogni luogo,

⁶¹ L'ambientazione dei romanzi di Confiant in un passato più o meno recente, che sia quello dell'epoca coloniale o della dissidenza, richiede una riflessione sul concetto di temporalità e dello specifico rapporto che il soggetto antillano instaura con la coordinata temporale. A tal proposito, citiamo la risposta di Confiant alla domanda di Paola Ghinelli sull'importanza del passato storico nella sua opera: « Or, c'étaient justement la plantation et l'habitation qui avaient formé notre culture pendant trois siècles. J'appartiens à la dernière génération de ces sociétés, donc mon imaginaire pendant les dix premières années de ma vie a été forgé dans une société qui s'est effondrée lorsque j'ai eu dix-sept ou dix-huit ans. Ce qui fait que j'ai eu le sentiment d'être vieux à vingt ans. [...] je ne me suis jamais complètement adapté à la nouvelle société qui s'est constituée après. [...] Donc pour moi, ce que j'écris n'est pas du passé, c'est du présent. Je comprends que ce qui est du présent pour moi, est du passé pour le lecteur. Si un lecteur me dit que mes romans se déroulent dans le passé, je vois ce qu'il veut dire, mais ce n'est pas du passé pour moi. »; si tratta dunque di una nuova concezione di tempo, quello che la Ghinelli definisce « le présent de votre imaginaire » : « Voilà. Il faut faire la différence entre le passé du lecteur et

isola o nazione, assume un significato preciso agli occhi del popolo antillense, che interpreta gli eventi che lo circondano attraverso metafore spaziali. Confiant presenta con sarcasmo e una forte vena retorica la lotta per la conquista della Martinique, un territorio del quale nessuno è veramente in grado di salvaguardare la bellezza naturalistica e culturale.

Il romanzo si apre con un'immagine dell'isola di chiusura e soffocamento, a testimonianza di come la descrizione dello spazio romanzesco in Confiant si carichi di valenze storico-politiche, e diventi metafora e allegoria della condizione di isolamento in cui si trovò la Martinica durante gli anni dell'ammiraglio Robert. Il background romanzesco è circoscritto fin dall'inizio: la flotta di sottomarini che accerchia l'isola impedisce qualsiasi tentativo di accesso al mare, visto come una sorta di muro invalicabile, e tale situazione di isolamento coercitivo viene metaforizzato attraverso l'immagine dell'ombelico.

Premier cercle. Or donc l'île se trouva cernée en chacune de ses anses par d'invisibles sous-marins curieusement doués d'ubiquité et fut contrainte de jouer dans son nombril. La mer devint taboue et la milice blanche veilla à ce que l'impudence des nègres ne dépassât pas la première ligne des vagues à Grand-Rivière. [...]

(Au quartier Morne Pichevin vivait une compagnie de nègres étrangement doués pour les présages.) (NA, p. 9)

Tuttavia, all'interno di questa sorta di prigione in mezzo al mare, troviamo un universo multiforme e variopinto che sarà il teatro principale delle vicende romanzesche, il quartiere Morne Pichevin, immediatamente identificato come ricettacolo di mascalzoni e rappresentato dai 44 gradini che lo collegano al boulevard La Levée, e che dividono la città in due zone ben distinte, quella dei nègres, della *populace* e quella delle *gens de bien*.

La descrizione della geometria del quartiere, le cui forme e strutture ricalcano le dinamiche sociali, seppure oggettiva e realistica, nonostante il tono ironico e sarcastico del narratore, viene successivamente affidata ad un personaggio, Rigobert, protagonista del romanzo e rappresentante dei nègres

le mien. Je ne pourrais jamais écrire un livre qui se passe aujourd'hui, car pour moi le présent est celui que je décris». *Ibidem*, pp. 54-55.

della bidonville: è insieme a lui, infatti, che scendiamo gli scalini “saltellando” ed è dalla sua prospettiva che scopriamo il significato celato dietro ogni *marché*;

Quarante-quatre marchés reliaient le Morne Pichevin, haut lieu de la fripouille, au boulevard de La Levée qui fendait la ville en deux parties bien distinctes car, en ce temps-là, les gens de bien se hérissaient à la seule odeur de morue salée de la populace. Quand Rigobert les descendait en sautant [...] (NA, p.11)

Quand tout roulait à l’aise pour Rigobert, il comptait chacune des marches où il posait le pied afin d’en repérer la septième, la onzième et la quarante-deuxième. La septième était source de déveine et il fallait la piler en conjurant le sort. [...] La onzième était censée porter chance au jeu de dés [...] Quant à l’avant-dernier, hum, Amour-amou-ou-our ! (NA, p.12)

[...] lui, ce bougre de nègre vagabond de Rigobert du quartier malfamé de Morne Pichevin n’avait jamais pu piler la quarante-deuxième marche ouvrant la voie royale du bonheur. (NA, p. 23)

è con lui che il quartiere è cresciuto, si è sviluppato ed è diventato quel crogiuolo di etnie, di commerci, di lingue, derivate dal passato comune nelle piantagioni di canna e che ne costituisce l’autentica bellezza;

[...] son père l’enleva, abandonnant sa campagne natale de Rivière-Salée, et vint barrer un carreau de terre au Morne Pichevin, territoire encore vierge à l’époque, qui dominait le sud de Fort-de-France de sa masse inquiétante. (NA, p. 12)

Autour de lui, sur le petit plateau du Morne Pichevin couvert de cases hâtivement ficelées de toutes sortes de débris, on naissait, on mourait, on mettait femme en case, [...] (NA, p. 14)

[...] les crieurs, maîtres des rues qui avoisinaient le quadrilatère du marché : la rue Saint-Louis, la rue Victor Hugo, la rue Lamartine et la rue Perrinon surtout. (NA, p.15)

Pas une de ces « terres rapportées » qui suintaient encore la sueur fraîche qui vous dégouline sur la peau quand vous coupez la canne pour les Blancs. (NA, p. 27)

ed è sempre seguendo le sue erranze che scopriamo man mano la città di Fort-de-France, attraverso i suoi quartieri, le sue strade, le sue piazze, i suoi simboli, ad esempio la croce bianca che si erge come uno stendardo sulla città:

[...] la grande croix blanche qui, la nuit venue, servait de reposoir aux bougies des quimboiseurs [...] Cette croix était en quelque sorte la proue du Morne Pichevin car, en contrebas, il n’y avait que la falaise qui tombait abruptement sur le Pont Démosthène et donc la ville proprement dite. (NA, p. 28)

e anche le sue miserie, così descritte con toni negativi o attraverso metafore spaziali, di cui forniamo un breve inventario:

[...] ce trou à rats du Morne Pichevin. (NA, p. 32)

[...] les bornes de ce quartier malfamé [...] (NA, p. 43)

[...] dans cette île de nègres bambocheurs, [...] (p. 43)

[...] ruelles sordides de ce bidonville qu'est le Morne Pichevin. (p. 54)

« Ce petit pays, expliquait-il, (Dalmeida) cette peau de pistache sur l'Atlantique [...] » (pp. 92-93)

[...] dans ce repaire infâme de nègres sans foi ni loi qu'était le Morne Pichevin, [...] (p. 136)

Tuttavia, la bellezza di Fort-de-France e dei suoi luoghi sarà la musa ispiratrice di un altro personaggio di grande rilievo, Amédée Mauville, l'intellettuale mulatto che da sempre sogna di scrivere un romanzo e che, arrivato in città, si lascia incantare dallo spettacolo urbano e mette alla prova le sue doti di scrittore:

Quand Amédée arrivait à la Cour Fruit-à-Pain sur les huit heures du soir [...] Le spectacle hallucinant de cette cour en terre battue entourée de cases peinturées de criardement et éclairée par les ampoules blafardes des poteaux électriques fascinait l'imagination du professeur, qui méditait depuis longtemps la rédaction d'un roman. (NA, p. 49)

Davvero interessanti le metafore spaziali che Confiant sceglie per rappresentare l'angoscia che attanaglia lo scrittore in erba, la cui confusione di immagini e parole è paragonata ad una foresta e la sterilità linguistica ad un luogo dell'isola:

Deux heures du matin sonnaient à la cathédrale de Fort-de-France qu'Amédée était encore à voyager dans cette forêt de mots (c'est l'exakte impression que ses notes lui baillaient : celle d'une forêt foisonnante qui recelait l'arbre unique dont il avait besoin). (NA, p. 50)

La page demeurait aussi terriblement bréhaïne que La Savane des Pétrifications. (NA, p. 51)

mentre, quando il personaggio abbandona la sua casa, dopo la partenza della sua amata, il luogo deserto, o meglio la totale assenza del luogo, sembra risvegliare in lui la sua vena poetica, come si evince dal biglietto che lascia sulla porta:

« Maison déserte. Le désert appartient à tout le monde. Le sable et le vent n'ont pas de prix. » (NA, p. 68)

Ben presto gli eventi storici e politici in atto porteranno ad un repentino cambiamento nella spazialità della città, che sarà completamente trasformata dall'arrivo dell'ammiraglio Robert, come rivelano le immagini seguenti di una città "svuotata" della sua anima, laddove le ombre, inquiete o inquietanti, degli abitanti che si aggirano in un universo notturno al buio del coprifuoco, simboleggiano le tenebre della tirannia e dell'isolamento venturo (il corsivo è nostro):

Personne non plus près de la Maison du Sport. Personne sur le quai de La Française. [...] D'ailleurs la ville entière semblait s'être vidée et seules les *ombres inquiètes* qui glissaient derrière les persiennes à demi relevées attestaient de la présence humaine. (NA, pp. 71-72)

Sur les six heures, les lumières de la ville s'allumèrent puis s'éteignirent brutalement pour de bon. Au Morne Pichevin, où l'on s'éclairait au photophore où à la bougie, cela ne prêtait pas à conséquence mais la noirceur de la ville en contrebas et la disparition de l'allée lumineuse de La Levée créaient une sorte d'angoisse diffuse. [...] Fort-de-France était devenu un théâtre d'*ombres inquiétantes*. (NA, pp. 79-80)

Il (Amédée) remonta La Levée déserte et *noire* à cause du délestage [...] (NA, p. 148)

Amédée [...] regagna le centre-ville par Clairière puis le Pont de Chaînes, se perdant dans le labyrinthe de cases et de sentiers masqués par des pieds de piquants. Un silence énorme couvrait la ville, accentué par le délestage qui transformait les maisons en *masses d'ombre*. (NA, p. 227)

La ville de Fort-de-France lui (à L'Allemand-Helmut) sembla un affreux assemblage de cahutes peuplées d'*ombres furtives*. (NA, p. 182)

L'arrivo dell'ammiraglio Robert e delle sue truppe in Martinica viene descritto come una vera e propria invasione dello spazio antillano, con la prua della *Jeanne d'Arc* che appare come un anacronismo nel paesaggio isolano, mentre Rigobert osserva la scena dall'alto del Morne Pichevin, ai piedi di quella croce bianca che finora era stata la prua, lo stendardo del quartiere e che ora sembra

improvvisamente inutile. E nella mente del *nègre* il nome della nave si confonde con la statua bianca dell'eroina francese situata al crocevia di diverse *routes* locali:

Du quai de La Française, la pointe de l'Anse-à-l'Ane, drossée par le Morne Bigot, ressemblait à un saurien endormi. C'est de derrière sa gueule qu'apparaîtrait, au débouché de l'après-midi, la proue majestueuse de la *Jeanne-d'Arc* transportant l'amiral Robert et ses troupes de marine. (NA, p. 106)

Le jour de l'arrivée du navire amiral Jeanne-d'Arc, [...] (Rigobert) demeura prostré au pied de la grand-croix, silhouette insolite et dérisoire dans un Morne Pichevin totalement déserté. (NA, p. 108)

(Jeanne d'Arc) ne représentait pour lui (Rigobert) qu'une statue blanche au quatre-chemins des routes du Lamentin, de Gondeau, de Pays-Mêlé et de Saint-Joseph, [...] (NA, p. 110)

Ed ecco come appare la *ville* a Rigobert nei giorni seguenti l'invasione, un universo coperto da una coltre di tristezza che pervade ogni cosa e ogni uomo, dove il silenzio e la diffidenza aleggiano nell'aria come presagi funesti e la solitudine regna sovrana:

Le temps étant un remède qui guérit tout, il oublia et reprit sa dérive quotidienne à travers la ville, bien que celle-ci ne fût plus le Fort-de-France dont il était familier. En un battement d'yeux, elle s'était comme qui dirait enveloppée dans une nasse de tristesse et les rares passants rasaient les murs d'un pas pressé. (NA, p. 114)

Le matin, il avait le sentiment de se retrouver seul avec la ville et d'en faire le tour du propriétaire. (NA, p. 115)

L'immagine dell'isola ripiegata su se stessa, che avevamo trovato in apertura del romanzo, ritorna anche nella parte centrale della vicenda, quando ormai l'isolamento della Martinica è stato completato e gli abitanti, afflitti dalla disperazione e dall'impotenza, sono paragonati a granchi rinchiusi in un barile che tentano disperatamente di uscirne:

Nous voilà enfermés comme des crabes dans une barrique, cherchant désespérément à grimper vers les mirages du ciel, de nos pas malhabiles. [...] Ayant tourné le dos à la mer, [...] et las de tourner dans la désolation affamée de la ville, nous nous dirigeons jusqu'au cœur du pays et ses courbarils tutélaires. (NA, p. 151)

Ritroviamo di nuovo il personaggio di Rigobert che ormai è partito in *dissidence* e che ripercorre le strade e i luoghi di Fort-de-France, tentando di evitare i controlli della milizia bianca per raggiungere il Morne Pichevin:

[...] il (Rigobert) avait été contraint de cheminer dans ce filet d'eau boueuse qu'est la Ravine Bouillé [...] Fallait-il redescendre la Ravine Bouillé, auquel cas il aboutirait à la Cour Fruit-à-Pain et au Pont Démosthène [...] ? S'il remontait au contraire, il buterait sur le quartier de Coridon où le filet d'eau se trouvait enseveli sous un assemblage hétéroclite de maisons, et il se retrouverait à même la route bitumée. (NA, p. 153)

Il décida, quelles qu'en fussent les conséquences, de descendre la Ravine Bouillé jusqu'au Pont Démosthène et de là, de grimper les quarante-quatre marches quatre à quatre afin de rejoindre le Morne Pichevin. (NA, p. 169)

La “traversata” di Rigobert attraverso l'universo urbano lo porta ad una vera esplorazione del paesaggio antillano, a stretto contatto con la natura, soprattutto con la flora, alberi e piante autoctone, che tracciano l'itinerario del nostro personaggio e rappresentano saldi punti di riferimento, in un universo che è stato profondamente modificato dagli eventi in corso e che appare come un territorio nuovo e inesplorato. Che siano gli alberi, il mare o le stelle, gli elementi della natura diventano veri attanti dalle sembianze quasi umane, mutano volto e si caricano di inediti significati:

Les flamboyants, au comble de leur floraison, jettent leurs feuilles pour ne conserver qu'un seul écran de rougeur crépue au flanc des mornes. Rigobert, qui se terrait le jour dans les touffes de halliers, [...] (NA, p. 203)

[...] il marchait ce qui s'appelle marcher hors des routes coloniales et que tout lui était nouveau : le bruissement des bambous receleurs de trigonocéphales à Courbaril-Duchamp, les ravines odorantes des bordages de la rivière Petite-Lézarde où croissaient des arbres au nom inconnu, l'étreinte de la froidure au haut des mornes quand le devant-jour rosissait le ciel et que la fatigue le terrassait. (NA, p. 204)

Les étoiles le dirigeaient vers le nord bien qu'il dût corriger son itinéraire au matin en observant les simagrées de la mer qui lui semblait tantôt une paupière bleue et fixe dans le lointain, tantôt une cavalcade d'écume blanche rugissant contre des anses désertes. (NA, p. 204)

Il nuovo paesaggio che attende Rigobert all'arrivo nel Morne-des-Esses suscita nel personaggio sensazioni di meraviglia e stupore, come se guardasse il mondo circostante con occhi diversi, o lo scoprisse per la prima volta, lui che era abituato ad errare nell'universo urbano di Fort-de-France:

Rigobert, par exemple, qui faisait profession de diriger dans les rues de Fort-de-France sans but ni raison [...] devait à présent affronter un autre destin, beaucoup plus redoutable, dans les mornes et les forêts du Nord. (NA, p. 223)

infatti, nei passaggi qui di seguito troviamo una serie di verbi che rientrano nel campo semantico della sorpresa o della scoperta, e che fanno del tragitto di Rigobert attraverso la natura antillana un continuo *enchantement* (il corsivo è nostro):

Il était *époustouflé* par l'ampleur des mornes [...] (NA, pp. 204-205)
La forme circulaire de sa case *surprit* Rigobert [...] (p. 210)
Derrière sa case, Rigobert *découvrit* [...] (p. 210)
Le nègre du Morne Pichevin *s'émerveillait* [...] (p. 211)
[...] l'on *découvrait* le Morne-des-Esses [...] (p. 212)
Le bleu intense de la mer atlantique *surprit* à nouveau Rigobert [...] (p. 215)
Il fut *émerveillé* par le sable couleur de farine de maïs [...] (p. 235)

La sorpresa che Rigobert prova di fronte allo spettacolo della natura selvaggia dell'isola si trasforma ben presto in una spiacevole sensazione di impotenza e paura, sentimenti che lo spingono a precipitarsi attraverso la fitta vegetazione dei mornes, che suggestionano il personaggio con la loro imperscrutabilità:

Alors, pris d'une panique immotivée, il se mit à fendre les halliers droit devant lui, enjambant des ravines ombragées, escaladant des mornes raides comme des coups de rhum vieux à jeun et, soudain, il se trouva au pied du Morne Jacob, élévation tutélaire d'où partaient les rivières de Grand-Anse. La touffeur de la forêt intouchée le fit hésiter. Il savait qu'y pénétrer signifierait récolter la nuit en plein jour et marcher dans un mélange-migan d'eau et de feuilles mortes, [...] (NA, p. 236)

a tal punto da procurargli una visione dello spazio dove la realtà si confonde con l'immaginario, e l'obiettivo del suo viaggio, la ricerca di quel « cœur du pays », lontano dall'universo urbano dove potersi rifugiare, sembra effimera e illusoria:

[...] il était incapable de distinguer la réalité de l'imaginaire. Et si le cœur du pays n'existait pas ! Et si le refuge qu'il cherchait loin des traîtrises de la ville n'était qu'une chimère ! [...] le vieux-corps lui déclara : « Je vais te laisser poursuivre ta route. Tu n'auras qu'à te laisser conduire par cette trace que tu vois là-bas dans les halliers, et quand le soleil sera en descendant, tu seras à Grand-Anse. (NA, p. 238)

Tuttavia, quando finalmente giunge a Grand-Anse, Rigobert resta ancora una volta meravigliato dalla bellezza del paesaggio, prima di tutto del mare che appare in tutta la sua grandiosità e gli causa un profondo sentimento d'inquietudine:

[...] au bourg de Grand-Anse et, là, Rigobert comprit d'un seul coup tout ce qu'Alcide n'avait pas su lui traduire avec des mots. D'abord la mer, immense et rageuse, roulant sans arrêt des lames qui s'enroulaient sur elles-mêmes dans un fracas assourdissant. La mer de Grand-Anse si réputée pour sa violence et ses entrailles bréhaïnes. Et ce sable noir couvert de cristaux brillants comme des têtes d'épingle sous le soleil, ce noir d'obsidienne qui vous imposait sa solennité inquiétante. (NA, pp. 244-245)

Al di là della visione di Rigobert, che influenza la maggior parte delle descrizioni dell'isola e del suo paesaggio, altre prospettive contribuiscono alla rappresentazione dello spazio nel romanzo e riguardano i numerosi personaggi che animano la vicenda. Qui di seguito abbiamo raggruppato una serie di brani che dipingono la Martinica e la città di Fort-de-France attraverso un'ottica diversa da quella di Rigobert, una focalizzazione che possiamo definire "esterna". Che sia l'immagine esotica dell'isola caraibica che regna nell'immaginario collettivo metropolitano, quella della *chanteuse* parigina che incontra Amédée, o la visione distorta e falsata che la permanenza in Europa ha provocato negli "esiliati":

- « Mar-ti-ni-que... Martinique... marmonnait-elle (Mme Joséphine Baker) rêveusement.
- Yes, Martinique. A small French island in the Caribbean. (Oui, la Martinique. Une petite île française des Caraïbes).
- Oh ! Martinique, the land of Josephine Bonaparte, my God! (Oh! La Martinique, le pays de Joséphine Bonaparte, mon Dieu!) (NA, pp. 189-190)

[...] je (Amédée) n'éprouve aucune joie particulière à l'idée de revoir la Martinique. Je n'imagine pas les contours plantureux de ses mornes et n'ai aucune fièvre à retrouver les cris des marchands de légumes au bord des chemins de terre [...] Je n'arrive même pas à me créer la moindre image de l'île de mon enfance. (NA, pp. 201-202)

L'immensité des pays nouveaux qu'il (Vidrassamy) avait parcourus, Etats-Unis, Afrique du Nord, France, lui faisait appréhender le retour dans son île natale. (NA, p. 294)

Tuttavia, un'analisi attenta delle modalità di denominazione dello spazio e dei luoghi, che i diversi personaggi mettono in atto, dimostra le contraddizioni insite nelle rappresentazioni dell'isola, come ad esempio le accezioni della parola *île* o

pays che rimandano a due immaginari diversi per un antillano e un metropolitano:

« Au Gros-Morne », a-t-elle (Philomène) dit à madame Sina comme si la campagne de cette commune du mitan du pays où elle avait vu le jour n'était pas un vaste labyrinthe de ravines encaissées, de savanes et de mornes interminables où la canne des békés uniformisait les êtres et le paysage ! (NA, p. 269)

[...] dans cette île à la taille dérisoire, je m'aperçus avec ébahissement qu'aucun habitant du Morne Pichevin n'employait le mot « île ». Aucun ! Ce mot, dont la résonance onirique travaille aussi bien le poète d'ici-là que celui de l'autre bord, n'a pas la moindre consistance pour eux. Ils disent le « pays » et dans leur bouche cela renvoie à des étendues quasiment illimitées et non à un quelconque monceau de rocher cerné de toutes parts par l'océan et battu par les vents et les cyclones. (NA, p. 270)

Un'immagine molto suggestiva della Martinica, dell'isola non indipendente bensì appartenente ad un arcipelago, la troviamo nelle lunghe descrizioni che i tre personaggi dissidenti, Vidrassamy, Alcide e Amédée, ne fanno mentre attraversano il mare a bordo di un'imbarcazione clandestina per raggiungere gli altri ribelli in Dominica. La nostalgia e la paura che l'abbandono della terra natale provoca nei tre uomini, rappresentanti di tre universi spesso contrastanti, il lavoratore indiano, il maestro e l'intellettuale mulatto, ma uniti nella comune rivolta, danno vita ad una visione comune dell'isola che, trasformata dai ricordi e dall'emozione, appare come la terra madre, la nutrice le cui rotondità sono metaforizzate dai mornes:

Au midi sonnant du dix-septième jour en mer, lorsque les mamelles vertes des pitons du Carbet dessinèrent, dans un ciel inhabituellement dépourvu de nuages, leur galbe parfait, il eut les larmes aux yeux et ne put s'empêcher de murmurer : « Martinique... Matinik... ». (NA, p. 297)

L'île se dessinait dans le lointain, verte et bleue, bombée de mornes arrondis à leur sommet comme des seins de négresse. (NA, p. 301)

Une brume bleuâtre couvre le Morne Table, étape la plus difficile du voyage par terre entre le chef-lieu et Saint-Pierre. [...] Nous, les trois futurs dissidents, sommes comme hébétés à l'idée que nous voyons notre pays pour l'ultime fois. Tout nous semble plus beau et plus grand ; une émotion grandiloquente secrète en nous des souvenirs en cascade. Alcide pleure [...] Vidrassamy se laisse hypnotiser par la masse altière de la montagne Pelée et ne m'entend pas. (NA, p. 310)

L'esplorazione dell'isola della Dominica e l'immagine che emerge dalle descrizioni dei tre dissidenti sarà dunque all'insegna del continuo confronto con

l'isola natale, rispetto alla quale il paesaggio dominicano appare come uno « spettacolo spaventoso », una massa indistinta di mornes che provoca una sensazione di smarrimento assoluto nel visitatore:

Enfin, la masse bleutée de ce gros bloc de montagnes qu'est l'île de la Dominique se précise. On ne distingue aucune anfractuosité dans les immenses falaises qui la bordent, pas la moindre trouée d'une plage ou d'un promontoire. Spectacle effrayant. Plus nous nous rapprochons, moins notre soif d'apercevoir quelque toiture de case ou quelque fumée émanant d'un jardin à flanc de morne trouve à s'étancher. (NA, p. 311)

Lorsque le ciel se mue en une vaste tenture jaune auréolée d'une boule rougeoyante, la minuscule ville de Roseau, toute en tôle ondulée, apparaît au détour d'une falaise dont tout pan s'est écroulé. [...] « Messieurs, c'est derrière les mornes que l'on trouve des mornes dans ce pays-ci », se contente-t-il (le passeur) de lâcher. (NA, p. 312)

J'arpente la grève en évitant de leur parler, les yeux rivés sur la colonne sombre de la montagne Pelée, de l'autre côté des eaux. Jamais je ne me suis senti si loin de la Martinique, même à l'époque où je faisais mes études à Paris. (NA, p. 316)

che deve ben presto rinunciare al folle tentativo di esplorare la foresta:

« Pas de routes ! » revient comme un leitmotiv. Le major Cunningham m'explique que le moyen le plus aisé pour voyager dans l' le est de la contourner en canot, l'intérieur n'étant qu'un amas de forêts et de torrents où nous ferions vite de nous perdre. (NA, p. 317)

Vidrassamy sourit à l'idée de pénétrer dans l'intérieur du pays. [...] Nous suivions le m tis sur un sentier qui se perd dans les hauteurs nord de la ville. [...] La nuit se fait très vite à cause du feuillage monstrueux des fromagers, des gommiers rouges et des courbarils géants [...] Le pays n'est qu'une succession de mornes abrupts qu'il nous faut escalader avec la sensation de toujours accomplir le même trajet. (NA, p. 318)

J'ai soudain une envie de disparaître, moi aussi, de me fondre dans l'indistinction de cette forêt couv e par ces pluies-avalasses sans commencement ni finissement. (NA, p. 319)

La lunga notte dell'isolamento politico e sociale della Martinica giunge finalmente al termine con la fine della seconda guerra mondiale e l'isola risorge, i luoghi si riaccendono di luce e di vita, e le rappresentazioni dello spazio che troviamo d'ora in avanti nel romanzo esplicitano la rinascita della citt  di Fort-de-France e dei suoi abitanti. Seguiamo dunque il personaggio di Philomène, la *négresse* del morne Pichevin della quale Amédée s'innamora perdutamente,

mentre ripercorre le strade della capitale, completamente trasformata dalla notizia della liberazione:

Le monde autour d'elle pleurait de joie. Elle (Philomène) découvrit le boulevard de La Levée fourmillant de monde et de voitures qui cornaient sans arrêt. Du Pont Démosthène jusqu'à la Croix-Mission, ce n'était qu'un seul vidé de carnaval bigarré [...] (NA, pp. 277-278)

Dans la nuit, la ville brillait de toutes ses lumières retrouvées [...] (NA, p. 284)

sebbene i segni del tempo e della Storia siano ben visibili e indelebili nei luoghi e nella memoria:

Elle traversa la Cour des Trente-Deux Couteaux sans un mot pour les gens qui reconstruisaient les parois de leurs cases [...] Devant ce qui fut la sienne, elle se figea nettement-et-proprement. Le fibrociment avait été brisé en morceaux et pendait sur les planches en bois de caisse elles-mêmes ravagées par les poux. Au mitan de cet amas grotesque poussait un arbre rare au maintien insolent, étendant ses racines tentaculaires qui prenaient appui sur tout ce qu'elles trouvaient à leur portée. Philomène reconnut un figuier-maudit. (NA, p. 284)

La peste de la Ravine Bouillé lui souleva le cœur [...] C'est dans un recoin du cacatoir de l'endroit, le même où, à l'orée de la guerre, Amédée avait été surpris par une patrouille et embarqué au fort Desaix, qu'elle (Philomène) se plongea dans le sommeil. (NA, p. 289)

Vogliamo concludere questa nostra lettura de *Le Nègre et l'Amiral* con le ultime descrizioni che il personaggio-chiave del romanzo, Rigobert, ci offre della sua città, e in particolare del Morne Pichevin, perno spaziale attorno al quale è ruotata tutta la vicenda romanzesca. Gli eventi storico-politici e l'immobilità temporale nella quale l'isola è stata costretta per un lungo periodo, hanno profondamente mutato il volto della capitale e lo spazio ha subito una vera e propria metamorfosi. Sebbene la guerra abbia lasciato dei segni ben visibili nelle abitazioni e nei luoghi-simbolo della città, come il quartiere Pichevin, dove le costruzioni hanno subito l'invasione della vegetazione indomita:

La guerre avait métamorphosé le Morne Pichevin. Rigobert s'en rendit compte au premier coup d'œil. Plusieurs cases avaient été détruites par les assauts conjugués du vent et des pluies d'hivernage, en particulier la sienne. Seule la boutique de madame Sina se dressait orgueilleusement à la Cour des Trente-Deux Couteaux, où ce qui était jadis un chemin de pierres se couvrait maintenant de halliers et de goyaviers. (NA, p. 321)

tuttavia, Rigobert ha la sensazione che in realtà non sia cambiato proprio nulla, ogni cosa sembra aver ripreso il proprio posto in una città ritornata ben presto alla normalità e forse l'unico ad aver subito qualche conseguenza è solo lui:

Il se croyait le seul à avoir été changé par la guerre, dans cette ville insensée qui avait soudain retrouvé son animation dérisoire. Les choses avaient regagné leur place, comme si rien ne s'était produit. (NA, p. 333)

Ed ecco come appare la città agli occhi di Rigobert che riprende quasi come un gesto istintivo la sua quotidiana *promenade*, o meglio *errance*, per le vie del quartiere Pichevin, abitato da un sentimento di profonda sconfitta che contrasta con la bellezza del paesaggio circostante, dell'universo urbano finalmente tornato a risplendere. E non è un caso se l'ultima immagine della città ci appare sotto la luce di un tramonto che, simbolicamente, cede man mano il posto al buio della notte, rischiarata dalla luce artificiale di due lampioni che trasformeranno le Pont Démosthène in un luogo nuovo:

Rigobert fit quelque pas sur le trottoir de la rue Victor Hugo, habité par une immense défaite dont il aurait été incapable de préciser les contours mais dont le cœur était là, bien vivant, et lui tisonnait sa propre chair. Il finit sans s'en rendre compte par errer à travers la ville tout à coup embellie par les ultimes ruades d'un soleil finissant. À la nuit noire, il se ressaisit et regagna le Pont Démosthène où l'on venait d'installer deux magnifiques réverbères : il devait devenir un lieu d'intenses palabres. (NA, pp. 333-334)

Nel secondo romanzo di Confiant da noi selezionato, *Eau de Café*, la vicenda si svolge sempre in Martinique ⁶², ma stavolta in un villaggio a nord dell'isola che si affaccia sull'Atlantico, Grand-Anse. Al di là della storia narrata, quel che sembra interessante nel romanzo è l'attenzione rivolta da Confiant all'onomastica geografica e soprattutto il continuo scambio di nomi tra luogo e personaggio: *Eau de Café* non è soltanto la boutique della madrina di Confiant,

⁶² In realtà, tutti i romanzi da noi selezionati sono ambientati in Martinica, e sebbene spesso la critica abbia rimproverato agli scrittori della creolità un campanilismo e una chiusura sulla realtà locale, la scelta di Confiant è da attribuire alla sua idea di Antille come laboratorio del mondo e dell'opera creola universale, intesa come la capacità di rispettare le specificità e di aprirsi al mondo che caratterizza la letteratura antillana: «La force d'un écrivain tient à sa capacité d'universaliser son particulier. [...] En outre, je trouve qu'aux Antilles nous avons la chance, par rapport aux écrivains que j'ai cités, de vivre dans un lieu où toutes les civilisations su monde sont passées». P. GHINELLI, *Archipels littéraires*, cit., pp. 60-61.

dove lo scrittore ha trascorso la sua infanzia, bensì anche un personaggio romanzesco, una donna che conosce la verità ma rifiuta misteriosamente di svelare l'origine di ciò che sa. Inoltre, non è di certo un caso se il personaggio chiave della storia, *Antilia*, abbia un nome che richiama le isole delle Antille. La vicenda di quest'ultima, la bambina *fille de la mer*, simboleggia il rapporto che Confiant crea tra gli spazi e i personaggi: è come se fosse lo spazio a decidere il destino dei protagonisti, ad esempio la credenza che Antilia sia misteriosamente venuta dal mare la rende maledetta agli occhi degli abitanti del villaggio, nègres, bianchi o indiani.

Protagonista spaziale del libro è, infatti, proprio il mare, leitmotiv di tutta la narrazione che assume una simbologia dicotomica: da un lato l'Atlantico è « *pourvoyeuse d'ennuis* », luogo di dolore, maledetto e odiato dagli abitanti di Grand-Anse perché reso sterile dalla moltitudine di morti che ha strappato al villaggio; dall'altro la grande distesa salata resta agli occhi dell'antillese un luogo di libertà e di speranza, una porta sul mondo e sulla conoscenza dell'altro. La maggior parte dei personaggi che frequenta la boutique sono, infatti, « *taraudés* », ossessionati e tormentati dal mare: Thimoléon e il suo tamburo, simbolo della *négraille*; il bianco creolo de Cassagnac; il prete hindu René-Couli che lavora al mattatoio comunale...

Il romanzo si apre con una suggestiva descrizione del teatro principale della vicenda, il borgo di Grand-Anse, che ci appare come un personaggio schivo, la cui postura quasi umana, con le spalle all'Atlantico e la testa verso le alture a nord dell'isola, denota quella diffidenza verso il mare che scopriremo essere la dannazione degli abitanti del villaggio:

Au commencement [...] il y a le bourg de Grand-Anse qui tourne le dos à l'Atlantique avec une ostentation minutieuse, presque névrotique, préférant se cacher la tête dans la touffeur des mornes et respirer l'air du Volcan, là-bas, tout aux confins du Nord. (EC, p. 11)

La causa della maledizione che ossessiona Grand-Anse, una sorta di maleficio che si abbatte sugli abitanti portando la *déveine*, sventura e disgrazie, viene imputata alla bambina protagonista del romanzo, Antilia, le cui origini sono ignote, una «salope-vagabonde», «fille cachée de Myrtha» una prostituta, (EDC,

p. 16) ma che si dice sia venuta dal mare, da quella distesa di acqua salata che la rende *bréhaigne*, sterile e maledetta:

« Je suis venue de nulle part, cria la jeune femme de sa voix rare, c'est-à-dire de céans, d'ici même... » (EC, p. 20)

Che tra la bambina e il mare ci sia un legame profondo è innegabile, dato che la vicenda si apre proprio con il racconto della morte di Antilia, e delle tre diverse versioni che le voci del villaggio riportano, tutte accomunate dalla presenza ossessiva del mare in tempesta che annuncia l'arrivo di un ciclone, come se il dolore della bambina moribonda si riflettesse nella natura e nei suoi elementi. In questi passi del romanzo troviamo una serie di descrizioni, degli ultimi istanti di vita di Antilia e del mare in agonia, che denotano quel profondo legame tra l'uomo e la natura che abbiamo più volte testimoniato nel corso della nostra analisi. Il mare e la bambina si fondono in un solo personaggio e, in una sorta di simbiosi empatica, l'Oceano assume fattezze umane e prova le stesse sensazioni di Antilia, come il dolore e la rabbia di una madre per la morte della figlia:

« On aurait juré le ventre d'une négresse qui peine à mettre bas, affirme-t-elle, il n'y avait pourtant pas de lames mais l'écale de la mer fur brusquement bombée par des hoquets frénétiques... [...] la petite était devenue froide-froide-froide comme qui dirait une roche de rivière... » (EC, p. 13)

Dehors, la mer s'était affublée d'un masque haineux, plus haineux qu'à la saison des cyclones, et quand l'on sut dans le bourg qu'Antilia avait trépassé, on devina quelque relation entre les deux phénomènes. (EC, pp. 14-15)

La mer s'était comme rétractée sur sa propre masse, léchant la noirceur du sable avec une rage qu'on devinait difficile à contenir. Au promontoire de La Crabière, les raisiniers semblaient torturés dans leur écorce cinquantenaire par la « rancœur du vent » [...] (EC, p. 18)

la quale, tuttavia, acquista sul punto di morte dei poteri sovranaturali e assistiamo a strani fenomeni come il volo simbolico della bara verso i mornes o la potente risata di Antilia che fa tremare tutta la casa:

Un vent violent accourut du miquelon de la mer et secoua toute la maison, [...] Le cercueil s'envola par la porte qui donnait sur le large, comme aspiré par une gorge immense et invisible mais au lieu de s'enfoncer dans les flots, il repartit vers les hauteurs avoisinantes, royaume des icaquiers et des fougères arborescentes. (EC, p. 17)

La Rue-Devant était à présent désertée et la toiture de l'église bringuebalait de façon sinistre. Soudain, Antilia éclata de rire et la maison en fut secouée comme s'il s'était agi d'un tremblement de terre. (EC, p. 19)

Quella che ormai è diventata una leggenda sulle « Trois morts d'Antilia » viene raccontata dalla voce di un narratore che scopriamo avere dei legami di parentela con Eau de Café, «Marraine et moi», (EC, p. 21), la padrona della *boutique* che ha ospitato nella sua casa la bambina venuta dal nulla e che da allora tutti nel villaggio hanno additato ed evitato. La misteriosa storia di Antilia e la volontà di scoprire la verità su questa leggenda, riportano il nostro *conteur* «un siècle de temps après ces événements » (EC, p. 21), nel suo paese natale, a Grand-Anse, e precisamente all'Océanic-Hôtel, il cui nome rappresenta un altro esempio dell'uso dell'onomastica in Confiant, e dal quale partirà l'indagine su Antilia e il microcosmo del villaggio, e con essa la narrazione:

L'Océanic-Hôtel est peut-être l'endroit le plus neutre où je puis m'acclier avec mes piles de cahiers vierges, d'autant que le taxi-pays, le « Golem », m'y a déposé d'autorité... (EC, p. 21)

Ed ecco che il piccolo borgo di Grand-Anse torna indietro nel tempo e assistiamo allo scorrere della vita degli abitanti del villaggio, alle gioie e ai dolori quotidiani della moltitudine di personaggi che anima questa piccola realtà nel cuore della Martinica, come ad esempio le tecniche di corteggiamento, « la coulée » (EDC, p. 28) o «la zaille» (EDC, p. 30), che Ali Tanin, *le demi-Syrien* proprietario di un bazar, o Julien Thémistocle, le nègre-marron, o Émilien Bérard, il giovane maestro, mettono in atto per conquistare Antilia. Questo ed altri momenti della vicenda, offrono l'occasione per descrivere il villaggio e la sua spazialità, piuttosto limitata, dove, come in tutte le piccole realtà, tutti sanno tutto, e le voci corrono da una *case* all'altra, attraverso le due *rues* principali :

Grand-Anse redeviendrait deux rues : la Grand-Rue d'où l'on espère le passage plein de ballant des camions chargés à ras bord de canne et la Rue-Derrière où les familles qui ont de la respectation supputent les alliances matrimoniales de l'année à venir. (EC, p. 29)

e spesso lo spazio e la sua descrizione poetica diventa uno strumento nelle mani del corteggiatore, che chiede alla sua terra supporto per la conquista dell'amata,

la quale farà proprio dello spazio, del promontorio La Crabière, il luogo simbolo del suo rifiuto, esacerbato dal suo mutismo:

«À mesure que nous grimperions sur les flancs dentelés du promontoire de La Crabière, à mesure vous me déchiffreriez mon destin dans une soudaine dévalée d'éclairs mauves, [...] » (EC, p. 33)

Antilia disparut trois jours durant au promontoire de La Crabière pour signifier à ses trois prétendants qu'elle refusait leurs déclarations d'amour, les jugeant, probablement, trop entachées du désir de percer le secret de son identité et surtout de sa relation avec la mer de Grand-Anse. Quand elle réapparut, sa bouche plus jamais ne s'ouvrit. (EC, p. 34)

Lo spazio diventa testimone degli eventi in corso, rifugio e nascondiglio in alcuni casi, come il tetto della casa di Eau de Café dove il nostro narratore si nascondeva da piccolo e assisteva, senza essere visto, a quello che succedeva agli adulti, come la scena in cui Antilia viene indotta in *trance* per aiutare la figlia del béké de Cassagnac, Marie-Eugénie, a ricordare un trauma subito:

Du pan de toit où j'observais la scène grâce à des interstices dans la tôle ondulée, j'entendais la rumeur rassurante du bourg. [...] Et surtout, de l'autre côté, l'envol incessant des gibiers marins (sorte d'hommage à la grâce volatile des jours) par-dessus la mer dont la haïssance nous couvrait de ses gigantesques prunelles d'écume mordorée. (EC, p. 38)

Par les vitres de la Traction-avant, je percevais les yeux bleus de Marie-Eugénie qui semblaient fixer le toit de notre maison où je me trouvais plaqué. Je me faisais tout petit contre la tôle brûlante, [...] (EC, p. 42)

Così come il mare di Grand-Anse è uno dei protagonisti del romanzo, anche la spiaggia diventa un luogo-chiave della narrazione, dove si alternano le vicissitudini di diversi personaggi che proprio alla distesa di sabbia affidano i momenti cruciali della loro storia:

À la nuit tombée, la plage de Grand-Anse servait, comme il a été dit, de refuge aux amours de nos deux femmes-de-tout-le-monde et de nos mâles de céans. (EC, p. 46)

come la négresse prostituta Myrtha e l'abbé Michel, la cui peccaminosa *liaison* amorosa sembra essere, secondo le dicerie, la vera causa della maledizione del mare, che non ha nulla a che vedere dunque con Antilia:

Le dernier jour, on le vit, embarqué dans un rêve, faire les cent pas, bible en main, le long de la plage. [...] on le qualifia dans notre parlure d'« abbé de la mer ». Son souvenir ne devait jamais plus s'effacer des mémoires après qu'il eût, de manière ostensible, voire ostentatoire, secoué sa robe à l'endroit

des flots. Le lendemain de son départ, la mer de Grand-Anse se souleva de colère, [...] (EC, p. 45)

Au matin, en guise de vengeance, l'abbé alla reciter sur la tête de la mer. Ainsi notre mer s'en trouva maudite et, vous en êtes témoins, Antilia n'entre pour aucune part dans cette affaire-là... (EC, p. 48)

La spiaggia e il mare di Grand-Anse esercitano un certo fascino, misto a suggestione, anche sul nostro narratore, il quale, una volta arrivato in albergo, si avventura sulla distesa di sabbia e acqua che tanto ha ossessionato il villaggio e “azzarda” qualche timido passo, curioso di cogliere il mistero imperscrutabile di questo luogo:

Hier, j'ai pu enfin hasarder quelques pas sur la plage noire de Grand-Anse et ma surprise a été de ne point retrouver cette fascination que les colères subites de la mer exerçaient sur moi. (EC, p. 49)

un paesaggio ambiguo, ameno e pittoresco alla vista, ma in realtà sempre pronto a scatenare la sua furia ancestrale, quella di una natura selvaggia e indomita che prova sentimenti umani di rabbia e rancore:

Maintenant, je déchiffre à la perfection sa fausse aménité : elle feint de se renfrogner et tu vois les lames s'assouplir tout d'un coup comme sous l'effet d'un peigne divin. Tu vois l'écume saupoudrer des vastes quartiers d'eau bleuâtre. Les raisiniers de La Crabière se redressent en un régiment sublie de gardes-côte à cheval. [...] (EC, p. 49)

Mer de Grand-Anse. Mer de janvier jaune d'une rancune jamais apaisée. Mer de carême, taraudante, interminable. (EC, p. 49)

La ribelle Antilia, invece, trova spesso rifugio sulla spiaggia di Grand-Anse, quando scappa via dalle imprecazioni di Eau de Cafè che la rimprovera sui suoi atteggiamenti piuttosto maliziosi verso gli uomini:

Mamzelle courait se cacher sur le sable déserté de la plage de Grand-Anse, sachant que jamais Marraine n'oserait l'y poursuivre. La jeune femme offrait, alors, étendue en croix, la fente de son sexe aux lapements feutrés de l'océan. Toute habillée, yeux fermés raides-et-durs, poings serrés. (EC, p. 53)

e così la sua frequentazione assidua di un posto che invece tutti rifuggono, in quanto maledetto e teatro solo di azioni peccaminose e diaboliche, diventa la prova lampante che è un essere dannato, proveniente da chissà dove, « apparue de nulle part »:

C'est à partir de là que des bougres qui s'étaient aventuré en cet endroit [...] forgèrent la légende selon laquelle la fille recueillie par Eau de Café n'était pas de notre monde et la colportèrent jusqu'aux campagnes les plus reculées de Grand-Anse. (EC, pp. 53-54)

Un altro luogo centrale del romanzo, attorno al quale ruota tutta la narrazione, e con essa i destini incrociati dei personaggi, è la boutique della *marraine* di Confiant, e soprattutto *l'arrière-boutique* che nell'immaginario del bambino-narratore assume contorni da favola e diventa un luogo magico, come emerge da questa descrizione:

Derrière la boutique se trouvait un dédale de cases en fibrociment, de planches récupérées sur des caisses, de lattes de bambou et de briques rouges entassées à la hâte. Marraine y avait son dépôt, lieu magique où les livreurs venus d'En Ville lui stockaient les marchandises les plus hétéroclites dans un désordre qui défiait toute velléité de rangement. (EC, p. 51)

Troviamo in questo passo del romanzo un rimando all'En-Ville, la città immaginata dal bambino come un luogo fantastico, il paese dei balocchi dal quale arrivano nel villaggio echi lontani che alimentano la sua fantasia, racconti di commercianti e merce mai vista prima, quell'opposizione tra universo urbano e campagna che sarà una costante degli altri romanzi di Confiant⁶³.

Il personaggio di Antilia che abbiamo visto incarnare la *liaison* uomo-natura, viene spesso eletta dallo stesso autore come rappresentante di quello sguardo *intérieur* sullo spazio, la visione del paesaggio antillano attraverso gli occhi prima da bambina, poi da donna. Ad esempio, nella corrispondenza epistolare firmata proprio da Antilia, che si alterna alla narrazione principale, troviamo una serie di descrizioni del paesaggio e della città che rivelano la profondità e la complessità del rapporto che questo personaggio detiene con lo spazio, e che implica il concetto di identità. Le lettere, sotto forma di *entre-dire* e in corsivo, sono cinque e datano tutte «le 12 janvier», mentre cambia l'anno, con un intervallo decennale, dal 1937 al 1977; sono indirizzate ad un anonimo «Très cher» e fin dall'incipit riflettono lo stato d'animo della mittente che si sente in trappola, come in prigione in uno spazio circoscritto da *Ils*, i colonizzatori che

⁶³ A tal proposito, si veda più avanti la dicotomia città/campagna coniugata in *Ravines Courbaril/En-ville* nel romanzo *Ravines du devant-jour*, dove ritroviamo la prospettiva del bambino nella descrizione dei luoghi d'infanzia.

hanno invaso la terra e con essa la cultura antillana, come dimostrano le seguenti frasi tratte dalle epistole:

Ils nous ont cernés. (EC, p. 57)

Ils nous ont dessouchés. (p. 107)

Ils nous ont calottés. (p. 161)

Ils nous ont ligotés. (p. 210)

Ils nous ont démunis de ce que nous avions de plus précieux. (p. 251)

All'interno delle lettere abbiamo reperito una serie di descrizioni del paesaggio antillano, o dell'universo urbano, che seguono quell'evoluzione dello spazio che va dal *morne* alla *ville*, segnalata già nelle opere degli scrittori precedentemente analizzati. Infatti, come dimostrano i brani seguenti, gli elementi visibili del nuovo paesaggio urbano, le strade dritte e asfaltate, i tetti rossi delle case, le panchine di marmo bianco della piazza di Fort-de-France ecc., sono immediatamente catturati dallo sguardo di Antilia che percepisce nello spazio della città una profonda ferita lasciata dal passaggio dei Francesi:

Au rond des arbres à pain, on a disposé des caisses ou des barriques désaffectées en guise de sièges [...] La route des Religieuses commence au Pont Démosthène, envahi à l'approche de la nuit par une cohorte de péripatéticiennes jocassantes, sangle la masse inquiétante du Morne Pichevin et se perd plus haut en dehors de la ville. (EC, p. 57)

De la fenêtre de ma chambre d'où je découvre les toits rouges de la ville et le ballet des chauves-souris que s'y terrent le jour, il me vient l'idée, somme tout saugrenue, de recoudre ma vie. (EC, p. 57)

J'entends par là le craquèlement du pied d'acoma-franc que l'on démantèle pour rectifier la route coloniale car, pense le géomètre (et récite l'élève), « la droite est le plus court sentier entre deux points ». Ils nous ont affublés de rêves de droiture, de pureté, de claieté, voire de raison [...] (EC, p. 107)

À Trenelle, depuis que les djobeurs municipaux se sont acheté la télévision en couleurs, il n'y a plus d'attroupement devant leurs baraques à la nuit tombée. Baraques où l'on peut distinguer du point de vue géologique quatre strates successives : l'âge du carton, l'âge de la tôle ondulée, l'âge du fibrociment et l'âge du béton. (EC, p. 161)

Le ventre de notre ville est une blessure frissonnante. Savane embastionnée dans ses tamaraniers centenaires et l'on est toujours surpris de la froideur de ses bancs de marbre, [...] Au cœur de La Savane, il existe un kiosque [...] Cette ville (cette vie) est ignoble. (EC, pp. 210-211)

Alla fine del romanzo, proprio nella pagina conclusiva, veniamo a conoscenza del destinatario delle lettere di Antilia, il suo spasimante, il maestro Émilien Bérard, e allo stesso tempo scopriamo che il narratore è in possesso della

corrispondenza, eredità lasciategli sul punto di morte dalla madrina Eau de Café. In quest'ultimo brano del libro, lo seguiamo attraverso alcuni luoghi-simbolo della città di Fort-de-France, protagonista urbana dell'ultima parte del romanzo, dove egli è rientrato dopo la permanenza a Grand-Anse. Il gesto simbolico di gettare via le lettere in un canale, sembra voler chiudere un ciclo che fa dell'acqua il suo elemento primario:

La Croix-Mission affiche une joyeuseté insolite. [...] Je longe le Cimetière des Riches dont le mur d'enceinte a été repeint en blanc nacré. [...] je jette mes cahiers ainsi que les lettres d'Antilia à Émilien Bérard dans un dalot où une eau nauséuse s'écoule avec paresse. Un klaxon me fait sursauter et donc presser le pas sur le boulevard de La Levée. Me ravisant soudain, je rebrousse chemin et récupère mes documents, mouillés et boueux maintenant, que j'enfourne dans ma sacoche. (EC, pp. 331-332)

Non a caso l'ultima descrizione di Fort-de-France è ancora all'insegna dell'elemento acquatico, del mare che invade la città come in una sorta di rito di purificazione, l'acqua che lava via i peccati e le maledizioni che hanno ossessionato l'intera vicenda. L'immagine dello spazio urbano resta tuttavia negativa, è un paesaggio di desolazione e marciume quello dipinto dal narratore che vede intorno a sé uno spazio moribondo e mortifero: della città resta solo la carcassa, colonie di ratti la invadono, le costruzioni come la prefettura assumono già i contorni sfumati delle rovine:

Partout ce n'était qu'une seule et vaste exclamation de terreur sacrée : « Lanmè-a ka monté anlè nou » (La mer nous envahit.) La ville faisait eau de toutes parts car elle avait été construite par étourderie sur des sables mouvants progressivement gagnés sur la mer. Les rues avaient disparu ainsi que les trottoirs et les marches des seuils. Des armées de rats barbotaient avec calme à la rue Schœlcher, [...] (EC, p. 328)

Par périodes, la carcasse de la ville vacillait sous les coups de boutoir de l'eau, les murs s'enflaient avec brutalité, se craquelaient puis s'effondraient, [...] Le ciel était ouvragé de saccades d'éclairs multicolores sur la blancheur de son œil mort. La sirène municipale cornait de façon tragique tandis que des hélicoptères de la gendarmerie tentaient en vain de se poser sur le toit de la préfecture, devenue dérisoire dans ses habits de temple grec. (EC, p. 329)

Concludiamo la lettura spaziale di *Eau de Café* con un estratto di uno dei sette *exergues* che inframmezzano il romanzo, il *Sixième Cercle*, che riassume con estrema lucidità la complessità della rappresentazione dello spazio nel contesto antillano, laddove non sempre i paralleli e le dicotomie insite nel rapporto uomo-spazio sono così chiari:

Parfois, nous nous imaginons qu'il suffirait de recomposer la trame d'une seule vie et voilà le chemin qui s'ouvre dans la terre rouge des mornes. Grand-Anse, Fort-de-France, Martinique, Antilles, Amérique du centre, et de l'autre côté (« en l'autre bord » selon notre parlure), l'Europe ironique... (EC, p. 253)

Lasciamo il villaggio di Grand-Anse e l'universo urbano di Fort-de-France per addentrarci nelle *Ravines du devant-jour*, «l'avant dire de la vie», luoghi-simbolo dell'infanzia il cui nostalgico ricordo ispira in *Confiant* la scrittura di quest'opera chiaramente autobiografica. Scorrendo le pagine del libro ripercorriamo attraverso gli occhi del *petit chabin*, «nègre et pas nègre, blanc et pas blanc à la fois» (EC, p. 35) lo spazio antillano, e il ritorno del protagonista a Fort-de-France, dopo una lunga e spensierata infanzia trascorsa per nove anni in campagna, avvia una serie di opposizioni spaziali nonché affettive tra passato e presente, tra città (*En Ville*) e campagna (*Ravines de Courbaril*)⁶⁴, e ancora tra città creola (Fort-de-France) e città del bianco (*la métropole*).

Luogo eletto dell'infanzia, della libertà e della gioia di vivere, le *Ravines de Courbaril* non sono affatto minacciate dal nuovo spazio dell'*En Ville*, che nonostante lo scintillio della città moderna, la bellezza delle donne e le vertigini del carnevale, non riesce a sminuire nella mente del bambino i giochi di luce

⁶⁴ Ecco la descrizione della città, della *ville*, anzi dell'*En-Ville* come luogo di espressione della cultura creola, nell'ottica di *Confiant*, che ha vissuto sulla propria pelle il passaggio dalla società rurale a quella urbana, metamorfosi culturale e spaziale, che sarà poi messa in scena proprio in questo romanzo, dove ritroviamo alcuni cenni autobiografici qui annunciati: « La Martinique a longtemps été divisé en deux lieux : la campagne et l'En-Ville. À l'époque, dans les années cinquante, il n'y avait guère de routes, donc pour nous l'En-Ville était un lieu mythique, magique, et moi j'ai vécu mes premières années à la campagne car mon grand-père avait une distillerie de rhum. Ensuite, mes parents étant enseignants, ils ont été en ville, donc j'ai vécu aussi à Fort-de-France, ce qui m'a permis de connaître une ville créole, car Fort-de-France était composée de quartiers qui re-faisaient ce qu'on faisait dans la plantation. Les gens des campagnes sont descendus vers Fort-de-France quand les usines et les distilleries ont commencé à fermer, à la fin des années 1960, et ils ont recréé leur campagne dans les quartiers. [...] la ville était une série de petites campagnes, comme par exemples les Terres-Sainvilles. [...] quand je suis descendu en ville, la culture créole a pu rentrer dans la ville petit à petit, en créant une autre forme de créolité.[...] Effectivement, je jouais dans la distillerie de mon grand-père, j'ai l'odeur du rhum dans ma mémoire, parce qu'une distillerie dégage une odeur de rhum qui est extraordinaire [...] Toutes ces expériences font que dès que je vois un champ de bananes je tourne la tête, car derrière la canne à sucre il y a toute une civilisation, alors que derrière la banane il n'y a rien». P. GHINELLI, *Archipels littéraires*, cit., pp. 61-63.

della sua *ravine*. Significativa, tuttavia, la tensione tra passato e presente, tra tradizione e modernità che investe il giovane protagonista quando, immerso nel paradiso poetico delle *ravines*, pregusta nei suoi sogni infantili la Francia e l'illusione della metropoli. Protagonista assoluto del romanzo, il giovane *chabin* è circondato da una serie di personaggi-stereotipo, per la maggior parte femminili, che rappresentano per lui il mondo degli adulti, che teme ma dal quale si sente allo stesso tempo attratto: Léonise, la formosa *câpresse*, la zia Clémence, Man Cia la *quimboiseuse*, Firmin Léandor, protettrice di ragazze, il cantastorie maître Honorien... La *ravine*, luogo tipico della geografia delle Antille e costante della letteratura antillana, rappresenta in *Confiant* il simbolo spaziale del potere della parola poetica, la sola veramente in grado di far rivivere quel *devant-jour* che è l'infanzia.

Lo spazio romanzesco viene rappresentato attraverso lo sguardo del piccolo *chabin* che descrive l'universo della sua infanzia e il paesaggio della campagna attorno a sé secondo la prospettiva, spesso distorta e comunque molto soggettiva, di un bambino. La casa dove vive con la sua famiglia nella campagna di Macédoine, è il primo punto di riferimento spaziale del romanzo, immediatamente collocato nella geografia dell'isola rispetto agli unici luoghi che il ragazzino conosce, il borgo di Grand-Anse e la città di Fort-de-France:

Grand-mère, Man Yise, [...] s'assoit sur le pas de la porte, scrutant le faite des arbres vénérables – zamas, flamboyants, mahoganys – qui ceinturent notre demeure. (RDJ, p. 11)

Pourtant, l'oiseau-Cohé gîte dans les bois, et notre propriété, trente et quelques hectares de bananes, de canne, de jardins d'ignames et de choux de Chine, se trouve bien loin du bourg de Grand-Anse du Lorrain et encore plus de la grande ville de Fort-de-France. Le chemin qui relie Macédoine au bourg n'a pas encore été asphalté et la Simca Aronde bleu pâle de ton père cahote entre les flaques de boue et les roches. (RDJ, p. 15)

La narrazione, all'interno della quale i testi descrittivi sono molto frequenti, trattandosi perlopiù di un ricordo-visione della terra natale dello scrittore, alterna una doppia voce narrante, da un lato un racconto in prima persona, quello del narratore-bambino, e l'uso di un *nous* corale, come nei due precedenti passaggi, dall'altro lato una voce esterna, il narratore-adulto che si rivolge al suo doppio bambino con un *tu*. Attraverso questa narrazione binaria, la dimensione spaziale

della campagna si riduce sempre al mondo costruito dalla mente infantile, a metà tra realtà e fantasia, e i luoghi più desueti e abbandonati, spesso pericolosi e dunque proibiti agli occhi degli adulti, diventano il «regno segreto», dove i giochi e i desideri infantili possono esprimersi liberamente, come la vecchia distilleria di Papa Loulou, ormai poco più che una rovina:

Sans doute regrette-t-il (Papa Loulou) ce temps de l'antan où sa distillerie fumait [...] Aujourd'hui, ce n'est plus qu'une ruine, certes grandiose avec sa roue à aube qu'actionne encore l'eau d'une source baillarde envahie par l'herbe-à-Marie-honte [...] Man-Yise t'en a interdit l'accès [...] Les machines rouillées, les roues dentelées, les cuves inviolables sont devenues ton royaume secret. (RDJ, p. 16)

oppure il misterioso e magico mondo della Ravine Courbaril, immerso nella campagna e dunque nella natura selvaggia, covo di serpenti, come afferma lo stesso béké de Médrac, che mette in guardia Man Yise dal lasciare la sua «marmaille» aggirarsi in quel luogo pericoloso:

« Dites à votre marmaille d'éviter de drivailler à Ravine Courbaril, chère, une de mes amarreuses y a été piquée par un serpent la semaine passée. » (RDJ, p. 41)

Ed ecco come appare la Ravine Courbaril agli occhi dello *chabin* e dei suoi piccoli amici, che scoprono per caso, durante una delle loro abituali scorribande attraverso la campagna circostante Macédoine, questo luogo incantato, le cui descrizioni sembrano uscite da un libro di favole. La meraviglia e l'entusiasmo suscitati nei bambini dalla luce sfavillante, dai profumi e dai colori che creano un'atmosfera quasi surreale nella *ravine*, dove il tempo sembra essersi fermato, danno vita a visioni da *Mille e una notte*, come emerge da questi estratti del romanzo:

Nous, la marmaille, la découvrons par hasard un jour que nous aidons Sonson à retrouver un mouton en dérade. Nous demeurons le bec coi devant cet abîme de fraîcheur, n'osant descendre les pentes glissantes du morne, hypnotisés par la lumière qui semble poudroyer tout le long de la rivière. (RDJ, p. 43)

Ravine Courbaril est un lieu enchanteur au creux de deux mornes que nul n'habite, un havre de douceur et de calme qui tranche avec les champs de canne à sucre et les bananeraies [...] Une petite rivière claire saute entre des pierres qu'on aurait juré polies et d'imposants pruniers-mombins, des

pommiers-lianes et des bambous lui composent une ombre vert bleutée pleine de senteurs entêtantes. (RDJ, p. 42)

C'est là que tu comprends le sens du mot miracle, [...] Ravine Courbaril t'étreint l'âme au premier regard et tu t'étonnes longtemps que rien, ni sentier, ni panneau ne l'annonce. (RDJ, pp. 42-43)

E se la Ravine Courbaril rappresenta nell'immaginario infantile un luogo fuori dal comune, simbolo della libertà e della trasgressione che solo un posto proibito e segreto suscitano, allora non dovrà stupirci il facile parallelo tra il regno incantato reale, tangibile, facilmente raggiungibile della *ravine*, e quello solo immaginato, bramato ma lontano, la Francia ⁶⁵.

Da qui, ogni nuova conoscenza scolastica imposta, soprattutto inerente alla geografia della madrepatria, rientrerà nei parametri spaziali antillani, come la *ravine* appunto, che aiuterà lo scolaro a costituirsi una vaga immagine di monti e fiumi francesi:

Ravine-Courbaril est un avant-goût de France. (RDJ, p. 44)

Lorsqu'elle (la maîtresse d'école) nous apprend que la Seine prend sa source au mont Gerbier-de-Jonc, tu imagines aussitôt un lieu semblable à Ravine Courbaril, notre refuge. (RDJ, p. 69)

mentre la costruzione dove ha sede la scuola, situata a Morne Carabin, regno dei bianchi, viene descritta con toni completamente opposti a quelli della *ravine*, l'immenso casermone domina il paesaggio rurale e suscita nel bambino una visione spaventosa, così come attraversare quello spazio diventa una vera impresa:

L'école primaire de Morne Carabin est une bâtisse démesurée en béton armé, peinte en jaune safran, qui surplombe l'étroite coulée de Fond-Massacre où les champs de canne commencent à céder la place aux bananeraies. (RDJ, p. 64)

Monter de l'étroite coulée de Macédoine jusqu'au faite du Morne Carabin, c'est comme marcher sur les nuages. Arpenter le ciel. En affronter les

⁶⁵ « Beaucoup de Martiniquais disent que nous avons deux patries : la France et la Martinique, par exemple. On parle alors d'une petite patrie et d'une grande patrie. D'autres disent qu'il s'agit de la Martinique et de l'Afrique. Alors les Indiens par exemple peuvent dire que leur pays, c'est la Martinique et l'Inde... et ainsi de suite. Nous, de la créolité, disons qu'il y a la Martinique seulement, ou à la rigueur la Martinique et les Antilles». *Ibidem*, p. 60.

brusques susceptibilités. Là-haut, la pluie peut en plein soleil et les arcs-en-ciel ornementent cette maussaderie de réconfortantes claietés. (RDJ, pp. 90)

Possiamo affermare che la rappresentazione dello spazio antillano fatta dal giovane protagonista si basa fundamentalmente sulla dicotomia tra luoghi accessibili e luoghi proibiti, spazi circoscritti, quest'ultimi, da frontiere e proibizioni, che caratterizzano gran parte delle descrizioni spaziali del romanzo, quasi sempre successive all'infrazione del divieto da parte del bambino. Partendo dal fardello culturale della colonizzazione, fatto di interdizioni espresse proprio attraverso la spazialità, laddove la geografia locale, dei borghi, dei quartieri, delle strade..., è stata ridisegnata dall'ideologia razzista inculcata dal colonizzatore:

À l'en-bas du chemin qui passe au ras de notre demeure, cachée derrière l'armure d'un manguier-bassignac si vieux qu'il arbore des racines échassières, gîte une race étrangère à la nôtre. [...] Ce sont les Coulis. (RDJ, p. 79)

Man Yise leur interdit d'emprunter le chemin-découpé qui, traversant notre cour de terre battue, raccourcit le trajet des journaliers jusqu'aux habitations des Blancs créoles de Morne Carabin. Ils sont contraints de s'esquinter les pieds sur toute la longueur du chemin de roches coupantes qui est, selon grand-mère, « la route du gouvernement, celle où n'importe qui, même les chiens et les Coulis peuvent passer sans demander la permission-s'il-vous-plaît. » (RDJ, p. 79)

il rapporto del bambino con lo spazio circostante sarà sicuramente influenzato e negoziato attraverso tutta una serie di associazioni tra determinati luoghi e i valori culturali e sociali, assegnati dagli adulti o dall'immaginario collettivo. Ad esempio, quando il piccolo *chabin* attraversa la foresta del Morne Capot, insieme agli adulti che portano Léonise, afflitta da attacchi epilettici, in visita all'indiano Moutama, l'iniziale paura che la natura selvaggia del morne suscita nel bambino, terrorizzato da racconti sui pericoli reconditi nella foresta, luogo proibito per eccellenza:

[...] dans les bois qui mènent, tout en haut, à Morne Capot. [...] Plusieurs fois tu les perds de vue pour les retrouver dans une savane ou l'en-bas d'une ravine, et ces lieux te sont inconnus. [...] (RDJ, pp. 85-86)

[...] il n'y a rien d'attirant dans cette touffaille d'arbres et de halliers où la lumière du soleil ne doit guère pouvoir se frayer une voie. [...] Peu à peu, les bois se font moins touffus. Les premières clartés du devant-jour commencent à dégager le ciel de la gangue de la nuit. (RDJ, p. 86)

si trasforma man mano in una vera e propria scoperta, e presto il bambino si lascia avvolgere dal manto di vegetazione, di suoni, profumi e colori, fino a provare la piacevole sensazione di essere parte della natura:

Tu ne sens plus la dureté des roches sous le plat de tes pieds nus, ta fatigue s'est dissipée et tu te sens aussi léger qu'une feuille. Tu es une feuille et le moindre souffle de vent peut t'emporter aux cieux. Tu as envie d'étreindre les arbres, de caresser la surface des nuages roses qui dessinent des chimères à l'horizon, de te vautrer dans la terre jusqu'à t'y ensevelir. (RDJ, p. 87)

Un altro luogo vietato dagli adulti è il regno dei bianchi, la cui patria è il Morne Carabin, ma che nell'immaginario del bambino assume i contorni della proprietà del béké de Cassagnac, situata nelle vicinanze della sua casa, spazio non definito da barriere visibili ma assolutamente invalicabile. Anche in questo caso, assistiamo alla trasgressione del divieto e all'invasione del bambino nei luoghi proibiti, proprio durante una festa riservata ai blancs: la corsa ansimante attraverso la fitta vegetazione della campagna fino alla salita su un albero, da dove lo sguardo intrepido del bambino riesce a cogliere la totalità delle proprietà de Cassagnac e, al contempo, lo sconfinato paesaggio rurale:

[...] le jour est le royaume de Paul-Marie de Cassagnac. Aucun alignement n'indique où commencent et où finissent ses propriétés, mais chacun le sait d'instinct et l'enseigne aux plus jeunes. Sonson s'est chargé de t'indiquer d'un doigt tremblant les deux abricotiers-pays qui, sans payer de mine, sont censés annoncer « Chez de Cassagnac », cela vers Morne Capot. (RDJ, p. 100)

Anche in questo romanzo ritroviamo un grande protagonista spaziale delle opere di Confiant, il mare, e nello specifico il mare di Grand-Anse, che ritorna come un leitmotiv, ancora una volta attraverso una visione negativa, con i suoi meravigliosi «paesaggi d'acqua», carichi tuttavia di maledizione e dolore:

Au fin fond des campagnes, les nègres colportent des litanies de reproches à son endroit : mer voleuse d'êtres dans l'innocence de leur âge, mer habitée par une maudition séculaire dont la raison se perd dans les mémoires, mer dévastatrice aux lames si hautes qu'elles peuvent lécher le ciel. Mer, ô Mer de Grand-Anse, ô marâtre ! (RDJ, p. 132)

Et la mer, la mer avec ses paysages d'eau et ses savanes d'écumes, qui alterne sans répit, calme reptilien et voltigeage de vagues qu'on jurerait douées d'enrageaison. (RDJ, p. 135)

Sebbene il mare rappresenti da sempre nell'immaginario collettivo un luogo proibito e pericoloso, e ancora di più lo è nella cultura martinicana, agli occhi del bambino la vasta distesa d'acqua salata assume un nuovo aspetto, non più luogo di dolore ma di sogni e libertà, la spiaggia che ipnotizza il bambino con i suoi giochi di luce e di riflessi e lo attira a sé, invitandolo ad « arpenter », misurare a grandi passi lo spazio oceanico infinito:

Les derniers nuages de la fin du jour sanguinolent au miquelon de la mer.
Mer de Grand-Anse, ô très belle, ô dispensatrice de songeries ! (RDJ, p.133)

La plage de Grand-Anse arbore un vaste manteau couleur de nuit que la hargne du soleil de carême picote de petites éraflures de lumière. Elle emprisonne ton regard, elle t'invite à venir l'arpenter, à mesurer sa chaleur entêtante sous le plat de tes pieds. Là-bas, au nord, il y a le promontoire de La Crabière qui avance, tel un navire-amiral dans les flancs de l'Atlantique déborné. (RDJ, p. 135)

E come tutti i bambini, ingenui e coraggiosi allo stesso tempo, il nostro *chabin* cede al richiamo del mare e si lascia trasportare dalle onde, e in questa dimensione incantata rinnova la comunione con la natura, stavolta nello spazio marino, fino a quando le braccia possenti di Bogino e gli schiaffi di tante Emérante non lo riportano alla realtà:

Tu cours à son bordage [...] Tu éprouves sa tendresse sur ton corps et tu laisses descendre en toi chaque grondement venu de ses profondeurs. Irrésistiblement, tu t'avances en elle, tu ne vois plus ni le couvercle du ciel, ni les falaises du sud de l'anse où jaillit une cascade. Tu sens que tu pars-tu pars-tu pars [...] (RDJ, pp. 135-136)

Così anche il mare e la spiaggia di Grand-Anse, come la distilleria e la Ravine Courbaril, diventano parte del regno segreto e rifugio del bambino, la cui capacità di sognare tipica dell'età infantile è in grado di trasformare quei luoghi, considerati ostili dagli adulti, in rinnovati spazi di felicità:

Tu mets moins longtemps qu'elle (tante Emérante) à apprivoiser la vilainerie de la mer de Grand-Anse. Tu en fais, après la distillerie défunte de Papa Loulou, ton nouveau royaume. (RDJ, p. 137)

[...] tu as déjà gagné ton refuge de la plage de Grand-Anse. Tu as déjà retrouvé le grognassement rassurant de la mer [...] Tu viens de signer un pacte d'amour indéfectible avec cette mer que des générations d'hommes et de femmes ont décrétée maudite. (RDJ, p. 140)

Concludiamo la nostra esplorazione dello spazio di *Ravines du devant-jour*, con una tappa finale che conferma ancora una volta l'evoluzione spaziale dall'universo rurale a quello urbano, testimoniata dalla nostra ricerca. Anche in Confiant, come in Chamoiseau⁶⁶, dire città vuol dire Fort-de-France, ma stavolta la *ville créole* ci appare sotto una luce nuova, una sorta di paese dei balocchi che il nostro Pinocchio martinicano vede per la prima volta con gli occhi curiosi ed entusiasti di un bambino. L'autore dedica l'ultima parte del romanzo proprio alla capitale, Fort-de-France, che dà il titolo ad un intero capitolo del libro, quello che inaugura l'ambientazione urbana della vicenda. Il primo viaggio nella capitale martinicana avviene con tutta la famiglia, a bordo del tipico mezzo di trasporto pubblico antillano, il *taxi-pays*, una sorta di autobus pittoresco, dal quale il piccolo osservatore guarda scorrere il paesaggio rurale, e i luoghi dove ha trascorso la sua infanzia, a lui tanto cari:

Chaque voyage du taxi-pays de Morne Carabin à Fort-de-France, une petite cinquantaine de kilomètres tortueux, [...] est en fait en périple semé de tous les drames de l'humaine existence. [...] (RDJ, pp. 94)

On regarde défiler le paysage, les mornes pansus, couverts de pieds de café, d'arbres-à-pain et d'orangers, les cases en tôle qui étincellent dans la verdure, [...] (RDJ, p. 97)

L'arrivo a Fort-de-France, dove va a visitare saltuariamente i parenti paterni, è l'occasione per descrivere la giungla urbana attraverso lo sguardo prima basito, poi sempre più curioso e impaziente dello *chabin*, che ci guida alla scoperta dello « splendore » della città:

La famille de ton père vit à la capitale. Sa mère est une demi-Chinoise [...] Sa boutique de la rue Antoine Siger, au mitan de la ville, est la plus achalandée de l'endroit. (RDJ, p. 158)

⁶⁶ In realtà la concezione di ville di Confiant è diversa e molto più completa di quella di Chamoiseau, in quanto messa a confronto con la realtà rurale che, come ricordiamo, è stato teatro dell'infanzia di Confiant: « En fait moi, contrairement à Chamoiseau, qui n'a connu que la ville, j'ai eu la chance de connaître ces deux créolités : jusqu'à l'âge de dix, douze ans j'ai vu la créolité rurale, et ensuite j'ai eu l'expérience de la créolité urbaine, qui est une autre forme de créolité, dans la mesure où le béké, le maître blanc, n'est plus là. [...] Souvent Chamoiseau me dit qu'il m'envie parce que j'ai l'imaginaire de la campagne et de la ville, alors que lui, il ne connaît que la réalité urbaine ». *Ibidem*, p. 62.

Notre rue, la rue Antoine Siger aboutit à la rue des Syriens, dite rue François Arago. (RDJ, p. 161)

En final de compte, la Bombe Renault débouche sur le boulevard de la Levée, qui transperce le giron de la ville de part en part. [...] Tu grimpes sur la banquette, avide d'accaparer la splendeur de la ville, le tourner-virer des autos, l'interminable déambulation des gens. (RDJ, p. 159)

Se a Macédoine, le scorribande attraverso la campagna e la natura selvaggia lo portavano a scoprire luoghi reconditi e incantati come la *ravine*, dove si lasciava inebriare dallo spettacolo di profumi e colori, è tuttavia in città che il protagonista scopre per la prima volta quella sensazione di piacevole vertigine data dalla confusione di gente, voci, odori e suoni, tipica dell'ambiente cittadino, che non ha mai trovato in campagna:

Tôt le matin, tu observes le va-et-vient des djobeurs aux abords du Grand Marché, t'étonnant de la foultitude de tant d'odeurs qui à la campagne sont, par la force des choses, dispersées. C'est donc à la ville que tu as pour la première fois senti l'ivresse que procurent les effluves de vanille, de bois d'Inde [...] (RDJ, p. 161)

La città diventa nella fantasia del bambino il luogo per eccellenza della trasgressione, dei divieti infranti, della spensieratezza e della libertà assolute, e così lo spazio urbano che emerge dalle sue descrizioni si carica di inedite sfaccettature. Infatti, se è vero che i luoghi-simbolo di Fort-de-France sono gli stessi raccontati da Confiant in altri romanzi, o da altri scrittori come Chamoiseau, le strade e i boulevards più famosi del *centre-ville*, i quartieri come Morne Pichevin, Terres-Sainvilles o Texaco, la piazza centrale La Savane con le sue panchine di marmo e i suoi *allées*..., in realtà è la diversa prospettiva del protagonista-bambino a farli apparire sotto una nuova veste.

I brani del romanzo che riportiamo qui di seguito, contengono descrizioni all'insegna della già citata opposizione tra i luoghi in cui il bambino può andare e quelli invece banditi, e sono proprio quest'ultimi ad essere raccontati, con un'attenzione particolare a quei dettagli, che spesso sfuggono all'occhio distratto e ormai disilluso dell'adulto:

Si à Grand-Anse on t'a interdit la mer, En Ville, il existe aussi des lieux à ne point fréquenter. La frontière en est le boulevard de la Levée, que le gouvernement a rebaptisé Général-De-Gaulle [...] Au-delà de la Levée donc,

se trouve le quartier mal famé des Terres-Sainvilles où les rues ne sont pas toutes asphaltées et éclairées par l'électricité publique. (RDJ, p. 162)

[...] il (Djigidji, le djoueur) se rend dans sa tanière de Texaco, un endroit dangereux au bord de mer, où l'on vit parmi les cuves de kérosène, [...] (RDJ, p. 184)

Tu éprouves une attirance taraudante pour le Morne Pichevin, où la maréchaussée elle-même a une peur-cacarelle de s'aventurer. Un escalier de quarante-quatre marches y conduit, enserrées dès la cinquième par l'arborescence échevelée de pieds de bambous, de goyaviers et de quénettiers. Les cases sont indiscernables d'en bas, c'est-à-dire du pont Démosthène, début de la Levée, où l'infecte Ravine-Bouillé [...] (RDJ, pp. 166-167)

De vastes allées ombragées de tamariniers vénérables étoilent la place et des bancs, également de marbre, [...] Un peu plus loin, sur le banc des Syriens, [...] Les lycéens [...] disposent d'une allée à eux tout seuls, l'allée des Soupirs, [...] À huit ans, tu as compris tout le manège de la place de la Savane. (RDJ, pp. 164-165)⁶⁷

L'immagine della città, pittoresca e un pò esacerbata dalla fantasia infantile, rivela tutta la carica emotiva che investe le descrizioni spaziali del bambino, se paragonata alla visione del *centre-ville* infervorato dalla rivolta del dicembre '59, quando gli echi della guerra d'Algeria arrivano nei "territoires d'outre-mer" e trasformano la città in un teatro di deliri collettivi. È un panorama di desolazione e violenza quello che si presenta agli occhi del nostro protagonista, che comincia a prendere consapevolezza dell'arbitrarietà della sua visione della città, che non è solo quel luogo di meraviglie da lui immaginato:

[...] un vendredi matin, ta mère t'envoie poster une lettre au centre-ville. Le désert du boulevard de la Levée t'impressionne. Tu découvres des cadavres de voitures calcinées qui gisent sur le flanc, à même les trottoirs. [...] Tu

⁶⁷ Confiant dedica un intero romanzo al pittoresco universo del quartiere di Terres-Sainvilles, *L'Allée des Soupirs*, nella place de la Savane, luogo reale dato agli scambi amorosi e teatro delle vicende romanzesche, dove la moltitudine di personaggi grotteschi e coloriti, si aggira tra le atmosfere suggestive del labirintico universo urbano di Fort-de-France. La geometria delle vie e la particolare architettura di questo come di altri quartieri della capitale, ostacola la privacy dei suoi abitanti, di conseguenza tutti sanno tutto degli altri, e Confiant rende con una tragi-comicità che sfiora il grottesco l'immagine del quartiere come di una grande casa e dei suoi abitanti come i membri di un'unica famiglia, sotto l'egida di un solo padre, Papa de Gaulle. Nonostante quest'opera sia sicuramente di grande interesse per la nostra analisi dello spazio nella produzione romanzesca di Confiant, e in particolare della città di Fort-de-France, tuttavia, costretti ad una cernita dei romanzi più significativi, abbiamo preferito indagare ulteriori aspetti della rappresentazione spaziale, non strettamente urbani, come la realtà rurale o il paesaggio del *morne*, che emergono dalle altre opere dello scrittore. Per i riferimenti bibliografici di *L'Allée des Soupirs* si rimanda in bibliografia alla sezione "Corpus letterario".

avances, tout en prudence, jusqu'à la rue Schœlcher [...] Il est midi et les rues sont encore plus fantomatiques que le matin. (RDJ, pp. 195-196)

Un barrage de roches, de fûts d'huile renversés, de vieux pneus et de planches, obstrue l'entrée de la route de la Folie. Impossible d'aller plus avant. (RDJ, p. 196)

Quest'ultima visione di Fort-de-France, che costringe il nostro sognatore ad un brusco ritorno alla realtà, annuncia la fine di un periodo, quello dell'infanzia, e con esso lo smorzarsi dell'ingenuità, dell'entusiasmo, dell'immaginazione che hanno accompagnato le descrizioni dello spazio lungo tutto il romanzo e i nove anni in campagna del nostro protagonista. L'arrivo in città, e dunque il passaggio dallo spazio rurale a quello urbano, rappresenta la metafora spaziale della transizione dall'infanzia all'adolescenza, età in cui i luoghi elogiati e resi unici dallo sguardo del bambino, come la *ravine*, non solo resteranno un bellissimo ricordo:

L'enfance, pour toi, s'est achevée au bout de tes neuf ans. [...] Finie la diaphanéité de la ravine. Ô ravine, ô émerveillable d'entre tous les lieux – mornes bossus coiffés de champs de canne à sucre, savanes d'herbe-de-Guinée où tu jouais à poursuivre tes cousins dans une zouelle étourdissante, chemins de pierre où les mulets bâtés ahannent leur peine séculaire –, ô source de lumière diffuse vert bleuté ! (RDJ, p. 201)

ma andranno incontro ad un'ulteriore metamorfosi, come suggerisce il narratore adulto al suo alter ego bambino: la *ravine* si moltiplicherà in tante *ravines*, tutta una serie di ricordi puerili che formeranno prima l'adolescente, poi l'adulto di domani, il quale proprio in quel caro luogo d'infanzia potrà rifugiarsi, ogni qualvolta ne sentirà il bisogno:

Jamais elle ne s'effacera en toi mais se démultipliera au contraire. Simplement ces ravines se feront petites, toutes petites, si petites que parfois tu as pu les croire éteintes, et voilà qu'arrivé à l'âge ingrat, et puis à l'âge d'homme, elles n'ont cessé de jaillir au-devant de ta conscience, [...] (RDJ, pp. 201-202)

Ton père se gausse de tes rêveries. [...] tu t'éloignes à jamais de lui. Tu te réfugies déjà dans la ravine du devant-jour, insensible à ses appels. (RDJ, p. 207)

Una volta avvenuta la trasformazione dal bambino all'adolescente, quindi, anche lo spazio subirà una profonda metamorfosi ed ecco come appaiono in chiusura del

libro i luoghi di Fort-de-France, quelli inesplorati come la biblioteca Schœlcher, tempio sacro per lo scrittore che ricrea il mondo in base al suo immaginario:

Longtemps tu as peur de t'approcher de l'imposante bibliothèque Schœlcher [...] Le dimanche après-midi, tu n'as pas perdu l'habitude de sarabander au Morne Pichevin et dans tous les lieux déshonnêtes de Fort-de-France. Mais l'innocence des premiers jours s'est évanouie. Tu avances, l'esprit embrouillardé par les personnages de tes auteurs favoris, et le monde, autour de toi, se façonne à leur image. (RDJ, pp. 205-206)

e quelli già noti, come la spiaggia di Grand-Anse, ormai solo luogo di villeggiatura, sostituito, seppur a malincuore, dall'universo dell'En Ville, il mondo degli adulti e della conoscenza:

Grand-Anse n'existe plus que pour les trois mois de grandes vacances et tu dois admettre qu'En Ville est ton unique destin, en tout cas la seule voie qui te permettra d'accéder au Savoir [...] (RDJ, p. 207)

Passiamo ora all'analisi dell'ultimo libro della nostra selezione, *Nègre Marron*, che abbiamo riservato come tappa finale del nostro percorso attraverso l'opera di Confiant, in quanto non solo si tratta del più recente dei quattro romanzi, bensì testimonia l'evoluzione dello spazio romanzesco attraverso i secoli, grazie alla coralità dei luoghi-simbolo della colonizzazione, non solo storica, ma anche culturale, rappresentati nel libro. Come si evince dal titolo, il protagonista assoluto di questo romanzo di Confiant è il nègre marron Simon, rappresentante dell'immutabile condizione del *nègre* in Martinica, «au Pays-Martinique», dove a partire dai tempi della schiavitù fino alle catene dell'epoca moderna, l'uomo non ha mai smesso di «marronner», il marronnage essendo oltre che fenomeno storico-politico anche metafora dello status odierno del soggetto antillano⁶⁸.

Il romanzo racconta la tragica erranza del marron lunga quattro secoli attraverso i luoghi della tratta: a partire dall'inaugurazione del commercio triangolare nel Seicento, all'inferno delle piantagioni nel Settecento, fino alla febbre della ribellione che, dall'abolizione del XIX secolo ai «grèves marchantes

⁶⁸ Si rimanda alla precedente analisi della figura dello schiavo *marron* nelle opere di Glissant e Chamoiseau. Cfr. con note n. 15, 17 e 19 del presente capitolo.

» del XX secolo, ha animato i sogni di libertà, di speranza, di nostalgia del marron e con esso di un popolo intero. Combattuto tra desideri e sentimenti contrastanti, ritornare al Pays d'Avant, l'Africa, ribellarsi al *maître*, fuggire dall'*île-prison* verso gli spazi dell'arcipelago, attivarsi politicamente a favore della classe operaia, Simon diventa protagonista di una favola tragica, che assume i toni di un'erranza epica, un'epopea, un mito, quello della creazione dell'universo creolo della Martinica.

Che anche in questo romanzo la dimensione spaziale sia una delle chiavi di lettura dell'opera lo si capisce fin dalle prime pagine, dove troviamo il nostro protagonista completamente immerso nella natura antillana. Lo spazio circostante, confuso e ambiguo, viene immediatamente classificato attraverso una dicotomia spaziale, il *qui* opposto ad un *altrove* lontano, grazie alla quale siamo in grado di risalire alle origini del personaggio. L'uso di un *Ici-là*⁶⁹, rafforzativo creolo dell'avverbio di luogo, che sta ad indicare il qui, il paese in cui ci si trova, in questo caso la Martinica, opposto al *Là-bas*, nel *Pays d'Avant*, letteralmente il "Paese di Prima", l'Africa, « *Là-bas, au Pays d'Avant, [...] Ici-là, [...]*», (NM, p. 23) non lascia alcun dubbio sulla provenienza di Simon: si tratta di uno schiavo africano, venduto ai negrieri come merce, arrivato nelle Antille a bordo di una delle tante navi della tratta, e infine fuggito alle catene della schiavitù, dunque un *nègre marron*.

Gli estratti del romanzo forniti qui di seguito sono tutti accomunati da una descrizione del nuovo paesaggio in cui lo schiavo è stato catapultato, basata

⁶⁹ Mary Gallagher utilizza questa espressione come leitmotiv del suo saggio sulla spazialità nella letteratura caraibica francofona, dal titolo *Ici-Là. Place and Displacement in Caribbean Writing in French*. Si tratta di un creolismo in cui il deittico *là* enfatizza e rinforza il riferimento al più immediato *ici*, e che in inglese dovrebbe suonare come *here-there*, o *here-now*, a testimonianza della complessa e dislocata relazione col luogo che caratterizza la maggior parte della produzione caraibica. La riflessione parte dalla constatazione che il più delle volte, *here*, *ici*, non corrisponde affatto ai Caraibi, bensì allo spazio metropolitano o all'altrove occidentale, se non addirittura ad un luogo altro, a metà strada tra il qui e il là, una sorta di *no man's land*. Gli studi raccolti nel saggio, su scrittori tra cui figurano Glissant, Chamoiseau e Confiant, esplorano la connessione tra spazio e tempo, e di conseguenza la connessione o disgiunzione di temporalità e spazialità, storia e geografia, narrativa ed immaginario. M. GALLAGHER, (ed.), *Ici-Là. Place and Displacement in Caribbean Writing in French*, cit.

sul continuo confronto tra la realtà martinicana ed il paesaggio africano, anche se Antille e Africa hanno in comune il doloroso passato della schiavitù:

Leur dos est rayé de vilaines cicatrices qui sont la marque du fouet lequell, au Pays d'Avant comme au Pays d'Ici-là, est le tout premier instrument d'asservissement. (NM, p.14)

Partiamo da alcuni esempi che testimoniano la confusione e lo sgomento che la fitta e indistinta vegetazione del morne provoca nello schiavo, abituato all'arida savana africana, fatta di grandi spazi aperti:

Au début, aucun de ces pieds de bois n'a de nom. Ils vivent dans l'indistinct. Se pressent les uns contre les autres dans une masse de vert aux teintes qui changent selon la position du seul astre que l'on parvient à déceler, celui du grand-jour. Ici-là, dans l'antre de la végétation, point d'étoiles ni de lunes. Ni encore d'éclairs ou d'arcs-en-ciel. (NM, p.11)

Dans la forêt du Pays d'Ici-là, l'air est également imprégné d'une odeur permanente : celle du bois qui se dessèche et pourrit. [...] Ici-là, tout semble avoir un regain de vitalité dès que le faire-noir a pris ses quartiers. (NM, p. 22)

Au Pays d'Avant, votre village s'étalait au mitan de la savane et sa terre rouge, ses arbustes étiques, son ciel pur. L'horizon était à portée de regard. [...] Ici-là, à l'inverse, tout n'est que morne abrupts à la végétation enchevêtrée, rivières bondissantes qui déversent une onde diaphane qu'on aurait jurée infinie. (NM, p. 17)

La massa inestricabile di vegetazione disorienta lo schiavo che, tuttavia, è consapevole della sacralità che aleggia intorno agli alberi, considerati i detentori della memoria del passato, in una cultura come quella creola dove la natura e la lettura attenta delle tracce lasciate nel paesaggio sono alla base della ricerca identitaria:

Ici-là, les hommes n'ont pas de mémoire, alors les lieux se souviennent à leur place. Les roches, aussi, gravées d'antiques et indéchiffrables écritures. Et aussi les pieds de bois. Tout cet irréfragable. (NM, p.12)

Or donc, dans ce pays-là, les hommes vivent dans l'effacement, mais les pieds de bois se souviennent. Ils se sont institués gardiens du passé tout autant que passeurs de blessures de l'âme ou du corps. (NM, p. 33)

Dall'alto del suo morne dove, nonostante il disorientamento e la paura iniziale, ha trovato rifugio, lo schiavo contempla il paesaggio sottostante, quello delle piantagioni di canna e dell'habitation del béké, e assiste rabbrivendo al suggestivo "spettacolo" della «chasse au marron» notturna, quando il padrone

lancia i suoi cani e i *nègres créoles*, esperti conoscitori dei mornes, all'inseguimento dei fuggiaschi, bruciando le piantagioni per farli uscire allo scoperto:

C'est qu'ils (les Nègres créoles) viennent d'En-bas, des plantations de canne à sucre alignées au cordeau qui peignent les plaines et les coulées, parfois jusqu'au bordage de la mer, laquelle, d'ici-là, ressemble à un pagne tendu à l'infini. (NM, pp. 12-13)

Vous voyez une colonne de lumière qui progresse au pas de charge, serpente au beau mitan des cannes, [...] Vous savez qu'ils ne grimperont jusqu'à votre refuge. Les traces et autres chemins de terre s'arrêtent à quelques encablures des champs les plus élevés. Après, il faut pouvoir se frayer une voie dans l'emmêlement des lianes et des pieds de bois. [...] ils ne connaissent guère les hauts bois. (NM, pp. 17-18)

L'incendio e il grande fermento che animano la notte dell'habitation, è l'occasione per lo schiavo per ammirare il paesaggio notturno dell'isola e, al contempo, avere una visione *d'emblée* della città, alla quale non sa dare un nome, ma che scoprirà essere Saint-Pierre, lo spazio urbano dove si è ritrovato il giorno dello sbarco e della successiva fuga:

Vous avez grimpé plus haut que votre refuge pour mieux contempler le spectacle. Des feux ravageaient les plantations tout le long de la côte. [...] L'incendie n'épargnait même pas la grande ville dont la rade en arc de cercle accueille tout un considérable de navires, aux voiles semblables, de si loin, à des ailes de papillon. (NM, p. 23)

Vous l'aviez traversée, cette ville, le jour même de votre débarquée. Le premier jour de votre vie dans ce nouveau pays qui pour vous et vos congénères du fond des cales ne possédait pas encore de nom. (NM, pp. 23-24)

[...] votre fuite dès votre premier jour dans cette terre inconnue. En effet, une fois que vous aviez pris pied sur la grève de cette ville (qui, vous l'apprendriez plus tard, se nommait Sainte-Pierre), [...] (NM, p. 31)

Molto suggestiva anche la descrizione dell'isola che lo schiavo fa dalla nave negriera, quando ancora si trova in mare e avvista per la prima volta il promontorio verde e rigoglioso della Martinica, laddove la visione improvvisa del paesaggio antillano scatena nell'africano sentimenti inaspettati. All'iniziale entusiasmo collettivo, dei prigionieri e dei marinai, segue la scoperta, una vera e propria rivelazione, di una terra sconosciuta ma non per questo sgradevole, anzi

l'isola appare agli occhi di Simon addirittura bella e stranamente simile alla costa della Guinea:

Soudain, une forme sur l'au-loin de la mer, une forme verte surmontée d'une éminence conique et, plus au sud, une ligne de pics moins élevés mais tout aussi impressionnants pour qui, comme vous, venait d'un pays de savanes. [...] Hurlaient à l'unisson ce qui était sans nul doute le nom du nouveau pays : – Martinique ! Mar-ti-ni-que ! (NM, p. 24)

Cette terre inconnue n'avait, à votre suprême étonnement, rien de repoussant. Au contraire, plus le navire s'en approchait, plus elle vous parut belle, drapée tout uniment de verdure qu'elle se montrait. Sa ressemblance avec la côte du pays de Guinée était frappante, cette côte où les chasseurs d'esclaves vous avaient entraîné après des jours et des nuits de marche. (NM, p. 24)

In realtà è il mare, ancora più della terra isolana, la vera scoperta dello schiavo, di certo abituato a fiumi e torrenti nella sua terra natale, ma impressionato di fronte alla “magia” che sembra nascondersi dietro il movimento delle onde:

Vous aviez certes eu le temps de vous accoutumer à la vue de la mer pendant ces mois passés dans les baraquements de la côte de Guinée, mais jamais elle ne s'était montrée sous son vrai jour. Ses eaux ne différaient de celles du fleuve, terrain de jeu favori de votre enfance, que par la couleur et ces vagues à l'écume irisée qui sans trêve s'écrasaient sur le rivage. Plus que la mer elle-même, ce furent elles, les vagues, qui vous laissèrent bec coué. (NM, p. 25)

L'esplorazione del nuovo paesaggio e la sempre maggiore conoscenza, e dunque confidenza, con la natura selvaggia del morne, è riservata solo ai marrons che vivono a stretto contatto con gli elementi naturali, e hanno imparato a conoscerli e rispettarli più dei nègres créoles che si limitano invece ad una mera conoscenza topografica dell'isola. Ecco perché il morne, con i suoi *pitons* impervi e inesplorati è il vero regno degli schiavi fuggiaschi, il loro nuovo territorio:

[...] sur les hauteurs du Carbet [...] Il s'agit d'une chaîne de sept pitons gris bleuté, couverts d'une épaisse végétation, que vous aviez escladés un à un, une fois accoutumé au pays. [...] Ils savaient les nommer et vous, vous en connaissiez désormais les mille et un détours. Il y a le Piton Lacroix [...] Le Piton Mauzé [...] Et puis le Piton Gelé [...] Votre nouveau territoire, oui. (NM, p. 30)

La prima parte del romanzo, che abbiamo qui voluto analizzare si chiude all'insegna della delusione e dello sconforto che lo schiavo prova dinanzi all'amara scoperta che la dimensione spaziale in cui si trova non è altro che una

sorta di cerchio, un luogo circoscritto e limitato dal mare, e dunque non conduce da nessuna parte, se non alla distesa oceanica. La vana speranza di tornare al Pays d'Avant si trasforma quindi in una cruda realtà, la sensazione di trovarsi di nuovo in prigione, dopo la stiva negriera, e l'impotenza di fronte alla vittoria del colonizzatore:

[...] vous vous étiez rendu compte que le Pays d'Ici-là était comme encerclé, ceinturé par deux mers. L'une, à l'Orient, rageuse, couverte d'un voile d'écume blanche par-dessus des eaux d'un bleu profond ; l'autre, à l'Occident, celle où avait jeté l'ancre le bateau qui vous avait convoyé jusqu'ici, parfaitement étale mais avec une robe grisâtre, presque sale. (NM, p. 34)

Vous aviez alors compris qu'il était tout bonnement inutile de continuer à tourner en rond car la voie que vous vous étiez mis en tête de chercher, le chemin secret que vous espériez emprunter afin de regagner le Pays d'Avant n'existait point. (NM, pp. 34-35)

Neanche la comparsa all'orizzonte di un'altra terra montagnosa proprio di fronte alla sua isola, sembra ridestare le speranze dello schiavo, ormai rassegnato all'idea di non poter toccare mai più il suolo africano:

[...] cette petite anse qui – vous veniez de vous en rendre compte ! – faisait face, dans l'extrême lointain, à une terre fort montagneuse, sombre et quelque peu menaçante, un autre pays sans doute, dont vous ignoriez le nom, trop proche, beaucoup trop proche hélas, pour appartenir à l'Afrique-Guinée. Alors, vous avez posé genou à terre, dans le sable brûlant de midi, et vous avez médité sur l'Impossible... (NM, pp. 50-51)

L'avventura del nostro protagonista continuerà attraverso una lunga esplorazione, nello spazio e nel tempo, della Storia e della società antillana: lo vedremo così incarnare le diverse anime dell'uomo colonizzato, sopportare le catene della schiavitù nella piantagione, accogliere con gioia la notizia dell'abolizione, ribellarsi alla colonizzazione delle menti e mettersi a capo dei "grèves marchantes", attraverso i luoghi-simbolo dell'epopea del popolo antillano, la nave negriera, la piantagione, l'habitation, il morne, la città coloniale...

Abbiamo scelto di concludere la nostra analisi della spazialità in *Confiant* con un'immagine in chiusura del libro molto significativa, oltre che esemplare della riflessione sullo spazio romanzesco portata avanti finora: il protagonista attraversa con aria fiera ed orgogliosa la città di Fort-de-France, risalendo il

boulevard de La Levée, finalmente libero di mostrare la sua vera identità di ribelle, rappresentante dei nègre marron di ieri, di oggi e di domani; e non è di certo un caso se il teatro di quest'ultima scena è una strada dritta e asfaltata, circondata da un filare di *manguiers*, e l'ultima parola del libro è proprio l'espressione *ici-là*:

Vous decidez de repartir et remontez le boulevard de La Levée à grandes enjambées, mais sans prendre la précaution de dissimuler votre fusil. [...] Le monde autour de vous est trop beau. Les frondaisons des manguiers centenaires servent de collerette à cette ligne droite dont l'asphalte surchauffé invente des mirages. Une sensation d'irréel. D'invulnérabilité. Je suis, je serai le dernier Nègre marron d'ici-là... (NM, pp. 210-211)

CAPITOLO 4

II tappa. I luoghi dell'itinerario anglofono

Continuando l'esplorazione con Hearn, Walcott e Brathwaite

Sea is History.
Derek Walcott

The unity is sub-marine.
Edward Kamau Brathwaite

Dopo aver illustrato le modalità di rappresentazione dello spazio in alcuni scrittori di area francofona, ampliamo il campo d'indagine della nostra dissertazione attraverso il contributo che la componente anglofona potrebbe apportare alla riflessione sul trattamento della dimensione spaziale nella letteratura caraibica. L'obiettivo primario del presente capitolo sarà l'esplorazione dello spazio antillano nella produzione letteraria di area anglofona, attraverso un approccio parallelo e complementare a quello adottato per la sezione francofona. Anche in questo caso, è stata necessaria un'accurata selezione degli autori e delle relative opere oggetto della nostra ricerca, data la vastità del panorama letterario caraibico di espressione anglofona e la complessità delle tematiche culturali, politiche nonché linguistiche che tale discorso comparatistico implica.

Tra le numerose voci che animano il variegato universo artistico, e nello specifico letterario, dell'arcipelago caraibico anglofono, tre in particolare hanno attirato la nostra attenzione, quella di Lafcadio Hearn, Derek Walcott ed Edward Kamau Brathwaite. Verrebbe da chiedersi cosa accomuna questi tre scrittori, a prima vista così eterogenei, a tal punto da inserirli in una ricerca come la nostra che si occupa del concetto di spazio e della sua scrittura letteraria, principalmente nelle opere francofone. All'epoca in cui il presente lavoro era solo un'ipotesi, una proiezione mentale di letture e riflessioni riguardanti il concetto di spazio in letteratura, le nostre ricerche ancora *in itinere* hanno ispirato una domanda,

complessa e affascinante allo stesso tempo: se l'unica "certezza" era che nel contesto antillano lo spazio non poteva essere solo mero background romanzesco, come testimoniano le opere di scrittori francofoni quali Glissant o Chamoiseau, allora perché non investigare e dimostrare la validità di tale affermazione anche nella produzione letteraria di area anglofona?

Hearn, Walcott e Brathwaite, ognuno a modo suo, hanno risposto in maniera affermativa a tale domanda, rientrando a pieno titolo nella nostra ricerca, per motivazioni diverse sì, ma comunque complementari, e anzi, contribuendo all'emergere di quell'approccio comparatistico che si auspica possa costituire l'originalità del presente lavoro. Tuttavia, la presenza nel nostro studio di tre rappresentanti della letteratura caraibica di lingua inglese di questo stampo, tra cui il premio Nobel Walcott, implica sicuramente alcune puntualizzazioni circa le modalità di trattamento analitico delle opere e il metodo critico da noi adottati, e che vogliamo fornire in questa breve introduzione al capitolo. Come dapprima annunciato, le ragioni alla base della nostra scelta di autori e dei rispettivi testi non sono le stesse per la triade anglofona, sebbene sia evidente il ruolo comune nella rappresentazione letteraria di uno spazio, come quello antillano, che si basa proprio sulla complessità culturale.

Innanzitutto, la diversa provenienza, geografica oltre che culturale, di Lafcadio Hearn, il quale vive in Europa, nonostante una vita di viaggi, e scrive più di un secolo prima rispetto agli altri due autori, Walcott e Brathwaite, entrambi nati nel 1930 nei Caraibi, il primo a Saint Lucia, l'altro nelle Barbados, implica di certo una differenza di prospettiva nella rappresentazione dello spazio che dobbiamo sempre tenere a mente. Inoltre, lo sguardo disincantato, tipico del viaggiatore occidentale, che Hearn porta sulle Antille sarà sicuramente diverso, "altro", *outside*, rispetto alla visione "interna", *inside*, che i due scrittori locali hanno della loro terra natale; senza dimenticare che il gap cronologico, dunque storico-politico e culturale, è portatore di una profonda diversità riguardo a quelle componenti sociologiche ed identitarie che sappiamo essere fondamentali nella rappresentazione e rinegoziazione dello spazio antillano, reale e fittizio. Infine, la pluralità dei generi letterari e degli strumenti linguistici utilizzati dai diversi

autori anglofoni, che vanno dal romanzo-documento (Hearn), alla forma poetica (Brathwaite) o alla commistione dei due (Walcott), li distingue dalla produzione francofona, selezionata per il presente lavoro, che spesso predilige il romanzo, e con esso il genere descrittivo, come strumento di espressione più adatto alla trascrizione letteraria dello spazio.

La nostra analisi della rappresentazione spaziale nella letteratura caraibica anglofona, oggetto di questo capitolo, sarà dunque alla luce di tali premesse, che giustificano la ripartizione del capitolo in due paragrafi distinti: il primo sarà dedicato esclusivamente ad Hearn e alla sua specifica visione delle Antille del XIX secolo; il secondo al più recente sguardo di Walcott e Brathwaite, sia sulle loro rispettive isole natali sia ampliato all'intero arcipelago caraibico. La lettura "spaziale" delle opere anglofone procederà secondo le modalità di analisi già adottate nel precedente capitolo relativo alla produzione francofona, al fine di fornire un'analisi dei testi che possa fornire una puntuale testimonianza della riflessione sullo spazio, e del suo trattamento in letteratura che, all'ora attuale, rappresenta una delle tematiche maggiormente al centro di accesi dibattiti critici, che l'arte proveniente dal continuo laboratorio culturale dell'arcipelago caraibico, continuerà a suscitare.

Un'ultima precisazione, infine, prima di avviare la nostra esplorazione dei "luoghi dell'itinerario anglofono", riguarda il confronto con i risultati ottenuti nella precedente analisi sugli autori di area francofona: mentre in questo capitolo ci limiteremo ad esaminare le diverse modalità di trattamento della coordinata spaziale nelle opere dei suddetti scrittori anglofoni, attraverso l'abituale analisi intra- ed intertestuale, quest'ultima oggetto di riflessione dell'ultimo paragrafo sulle relazioni isolate, il quinto ed ultimo capitolo del nostro lavoro, invece, verterà sul confronto finale tra le due produzioni letterarie caraibiche, francofona e anglofona, e la riflessione conclusiva sull'eventuale emergenza di una specificità caraibica nelle modalità di rappresentazione dello spazio.

4.1 L'evoluzione spaziale continua: dai *Martinique sketches* di Hearn...

All'interno della vastissima produzione di Lafcadio Hearn, che abbraccia due culture agli antipodi come quella creola antillana e giapponese¹, abbiamo selezionato tre opere² che potessero testimoniare l'attenzione che lo scrittore ha da sempre riservato al paesaggio durante i suoi viaggi nelle Antille, e le raffinate modalità di rappresentazione, spesso attinte alla pittura, di uno spazio, ameno all'apparenza ma in realtà violento e disumano, che lo sguardo lucido e puntuale da osservatore, certo non esente da pregiudizi, ha messo in atto³.

¹ La vita di Lafcadio Hearn fu caratterizzata da continui viaggi e spostamenti, ed egli fu a contatto con le diversità culturali fin dalla giovane età. Nato in Grecia, vissuto a Dublino dopo il divorzio dei genitori, Hearn si trasferisce a diciannove anni in America, a Cincinnati, Ohio, dove si avvia alla lunga e prestigiosa carriera di giornalista. Nel 1887 va a New Orleans per scrivere una serie di articoli e vi rimane per un intero decennio. I suoi successi come traduttore, non solo letterario, non passano inosservati alla prestigiosa casa di pubblicazioni Harper Publishing Co., per la quale lavora come inviato nelle West Indies nel biennio 1887-1889. Hearn decise in seguito di andare in Giappone, nel 1889, dunque dopo il soggiorno nelle Antille, e vi rimase fino alla morte nel 1904, insegnando inglese in vari istituti, fino ad ottenere la prestigiosa cattedra di English Literature alla Tokyo Imperial University. Lo scrittore fu un esperto conoscitore della cultura giapponese, e ad essa dedicò numerose opere, tra cui la più famosa è una "collection of lectures" intitolata *Japan: An Attempt at Interpretation* (1904), oltre a *Exotics and Retrospective* (1898), *In Ghostly Japan* (1899), *Shadowings* (1900), *A Japanese Miscellany* (1901), and *Kwaidan* (1904). Hearn ottenne anche la cittadinanza giapponese e fu conosciuto in Oriente con il nome di Koizumi Yakumo.

² Si tratta di tre opere "antillane", che d'ora in avanti citeremo tramite sigla: *A midsummer trip to the West Indies* (MT), *Two Years in the French West Indies* (TY), *Youma, the Story of a West-Indian Slave* (Y). Si rimanda al corpus letterario per i riferimenti bibliografici. Poiché Hearn si trasferì nelle Antille come inviato dell'*Harper's New Monthly Magazine*, il periodico degli Harper Brothers famoso per le pubblicazioni illustrate e i pamphlets politici, abbiamo consultato online le opere scelte per la nostra analisi, sul sito della Cornell University Library che ha pubblicato diversi volumi dell'*Harper's Monthly*, (Fonte: <http://cdl.library.cornell.edu>, si veda la sitografia in appendice alla bibliografia).

³ Nella sua prefazione alla traduzione francese di *A midsummer trip to the West Indies*, Jack Corzani così presenta Lafcadio Hearn e l'importanza rivestita dalla sua opera:

« Aux navires heureux, princesse tropicale,
Notre ville, Saint- Pierre, offrira l'ardente escale
Quand il nous vint, – ô jour entre tous fortuné !
Le Voyant sans pareil, l'Artiste incomparable... »

« Ces vers de Fernand Thaly donnent le ton d'une unanime célébration. Il est de rigueur aux Antilles françaises et singulièrement en Martinique de voir en Lafcadio le héraut de la société créole, son témoin privilégié, son peintre, à la limite même son troubadour et son « griot »... », p. VII. Prefazione di Jack Corzani a *Un voyage d'été aux Tropiques*, pp. VII-XV. Per i riferimenti bibliografici si veda la bibliografia relativa al corpus letterario.

A midsummer trip to the West Indies è il resoconto del viaggio di Hearn ai Tropici nell'estate del 1887, e precede le famose *Martinique sketches* : vi troviamo un affresco delle Antille, attraverso lo sguardo del viaggiatore che abbraccia l'intero arcipelago caraibico, e tutte quelle isole (inglesi e spagnole, oltre che francesi) che secoli di dominazioni, da parte dell'uomo così come di madre natura, rendono simili e diverse allo stesso tempo⁴. Ed ecco che mentre la nave di Hearn solca il mar dei Caraibi, uno dei suoi più attenti passeggeri si lascia catturare dai giochi di luci e colori che la natura offre in quelle terre e li trasforma sulla pagina in bellissime descrizioni, dal sapore pittorico. Il paesaggio resta quindi il protagonista indiscusso dell'opera, e con esso i tre elementi cielo-terra-mare, che con i loro colori si combinano dando vita a spettacoli che la penna di Hearn riesce ad esprimere con una straordinaria perizia di dettagli. Nella lunga sfilata di isole che attraversa le pagine del *trip*, un posto di primo piano spetta alla Martinica e alla città di Saint-Pierre, luoghi entrati nel cuore del nostro scrittore che, pregiudizi a parte, fa di questa sua opera un inno alla popolazione « des Mille et une Nuit » e alla terra dei « Sang-Mêlé »⁵. La nostra ricerca sullo spazio naturalistico nonché letterario dell'isola, non poteva non tenere conto di quest'opera, preziosa testimonianza della Martinica di un tempo.

La narrazione si apre con la descrizione della partenza di Hearn da New York, a bordo della nave, « a long, narrow, graceful steel steamer » (MT, p. 209), diretta verso sud, verso le Antille. Una volta salpati, il nostro viaggiatore si lascia

⁴ « C'était en 1887. Saint-Pierre n'avait plus que trois lustres à vivre et nul ne s'en doutait. [...] Vint un artiste, un voyageur-né, un de ces êtres que l'infinie poursuite de la Beauté laisse perpétuellement insatisfaits. Entre lui et la vieille cité toujours jeune, toujours pimpante sous ses toits de tuiles rouges, [...] ce fut le coup de foudre. [...] On comprend quels subtils liens sentimentaux se sont ainsi tressés entre ce voyageur ardent, sincèrement admiratif, cet aquarelliste merveilleux et des Antillais brutalement amputés de leur passé, traumatisés par l'anéantissement du fruit de deux siècles de labour». *Ibidem*, p. VIII.

⁵ « *Un voyage d'été aux Tropiques* laisse deviner une passion naissante, le choix imminent sinon déjà réalisé, d'une patrie d'élection. Dans ce panorama presque exhaustif des joyaux de la Caraïbe, la Martinique se taille une place de choix. Malgré les tableaux admiratifs qu'il trace des Antilles anglaises ou espagnoles, malgré ses extases de peintre devant telle ou telle symphonie en vert, telle ou telle apparition de contrées fantomatiques ou de paradis flottants, Lafcadio Hearn laisse paraître ses préférences. Aucune ville [...] ne vaut à ses yeux Saint-Pierre [...] ». *Ibidem*, p. IX.

subito catturare dai giochi di luce e riflessi che il mare ed il cielo dei Caraibi offrono al suo sguardo attento e curioso, mai stanco di contemplare dal ponte della nave lo spettacolo di colori del nuovo paesaggio. A partire dai mutamenti del colore dell'acqua, alle gradazioni del cielo, fino ai continui cambi d'abito della natura isolana, Hearn attinge all'intera tavolozza dei colori come farebbe un abile pittore per tentare di catturare e descrivere il paesaggio caraibico, i cui elementi primari, acqua, cielo e terra, sono coinvolti in un frenetico valzer di *glimpses* sfuggenti a qualsiasi descrizione.

Le prime sei sezioni dell'opera, che possiamo definire un *continuum* descrittivo, sono interamente dedicate alla discesa lungo la costa americana fino al mar dei Caraibi, durata ben sei giorni, periodo durante il quale Hearn, quasi in completa solitudine, assiste giorno dopo giorno, onda dopo onda, tramonto dopo alba, alla graduale metamorfosi del mare verso quel «real tropical blue» (MT, p. 210) che solo chi ha visto il mare dell'arcipelago caraibico sa riconoscere. Qui di seguito forniamo una serie di estratti del libro che testimoniano la lenta evoluzione del paesaggio, prima marino e poi terrestre, e le modalità descrittive che il nostro scrittore mette in atto per rappresentarla. Al di là della bellezza poetica delle immagini evocate, il ritmo della narrazione, lento e cadenzato, come se la parola fosse cullata dal movimento delle onde e dal ciclico alternarsi di giorno e notte, così come l'uso del presente narrativo, costituiscono la tecnica scritturale che rende unico il racconto delle Antille di Hearn. Ecco come appare la distesa marina in base al passaggio dall'abbacinante luce del sole caraibico,

I

The morning is still gray, but the sun is dissolving the haze. Gradually the gray vanishes; and a beautiful pale vapory blue – a spiritualized Northern blue – colors water and sky. (MT, p. 209)

The horizon now has a greenish glow. Everywhere else the effect is that of looking through very light blue glasses. (MT, p. 209)

Then the water takes on another hue: pale green lights play through it. It has begun to sound. [...] Far off, the surface begins to show quick white flashes here and there; [...] (MT, p. 209)

alle sfumature del tramonto, che crea suggestioni e miraggi, come il vuoto e la trasparenza così immensi da diventare quasi tangibili, fino al buio completo della notte che sommerge ogni cosa:

[...] – yet now the whole world is blue, not the least cloud is visible; and the perfect transparency and voidness about us make the immense power of this invisible medium seem something ghostly and awful. (MT, p. 210)

Toward evening the glaucous sea tint vanishes – the water becomes blue. It is full of great flashes, as of seams opening and reclosing over a white surface. (MT, p. 209)

It is nearly sunset. [...] Now the horizon is gold-green. All about the falling sun this gold-green light takes vast expansion. [...] Crimsoning more and more, the sun drops the sea. (MT, p. 210)

Sun and ship vanish together in another minute. Violet the night comes; (MT, p. 210)

I successivi giorni di navigazione sembrano identici al primo, se non fosse per i continui cambi di colore del mare che affascinano Hearn, il quale si cimenta a creare metafore e similitudini di grande suggestione che contribuiscono ad una descrizione del tutto personale ed emozionale del paesaggio marino. Inchiostro viola, marmo blu venato, cielo liquefatto, molteplici sono le immagini che evoca nella mente del passeggero quel «Nothing now but blue sky and what I persist in calling blue sea» (p. 210) :

II

Morning: the second day. The sea is an extraordinary blue – looks to me something like violet ink. Close by the ship, where the foam-clouds are, it is beautifully mottled – looks like blue marble with exquisite veinings and nebulosities. (MT, p. 210)

III

Morning of the third day. Same mild, warm wind. Bright blue sky, with some very thin clouds in the horizon, like puffs of steam. [...] Certainly the sea has become much bluer. It gives one the idea of liquefied sky; the foam might be formed of cirrus clouds compressed, so extravagantly white it looks today, like snow in the sun. (MT, p. 210)

IV

Ten A.M. – Under the sun the sea is a flaming, dazzling lapis-lazuli. (MT, p. 211)

L'*impassé* provata dall'artista, poeta o pittore che sia, di fronte alla bellezza del paesaggio antillano e dei suoi elementi che appaiono estravaganti e surreali, quasi

un capriccio della natura, sospende qualsiasi descrizione; il blu che accomuna il cielo e il mare non ha un senso, è illogico, fatica a rientrare nei parametri mentali dell'europeo che Hearn rappresenta, il suo splendore è inenarrabile, e dunque impossibile ne sarà qualsiasi raffigurazione, pitturale o scritturale:

III

I think, nevertheless, that this water is extravagantly, nonsensically blue. [...] This sea is absolutely ridiculous – absurdly, impossibly blue. The painter who should try to paint it would be denounced as a lunatic. Yet it is transparent; the foam-clouds, as they sink down, turn sky-blue – a sky-blue which now looks white by contrast with the strange and violent splendour of the sea color. (MT, p. 211)

It seems as if one were looking into an immeasurable dyeing vat, or as though the whole ocean has been thickened with indigo. [...] This must be the natural color of the water – a blazing azure, unutterably magnificent, impossible to describe. (MT, p. 211)

La sensazione di impotenza che la grandezza della Natura provoca nell'essere umano, ispira una rappresentazione del paesaggio diciamo pure antropomorfa, laddove ogni elemento naturale sembra animarsi di vita propria: l'oceano pulsa come se avesse un cuore, il vento è il respiro umano, le acque sospirano e insieme accarezzano madre Natura, raffigurata come una donna capricciosa e passionale. Dalle descrizioni di Hearn emerge dunque una natura "umanizzata", dettata dalla spiritualità degli elementi e da quel « sense of world-life » che il primo approccio con la realtà caraibica ispira nel viaggiatore:

IV

And the fourth day. [...] Under this trade-breeze, warm like a human breath, the ocean seems to pulse – to rise and fall as with a vast inspiration and expiration. Alternately its blue circle lifts and falls before us and behind us; [...] Nevertheless the water *looks* smooth, perfectly smooth; [...] (MT, p. 211)

All this sensuous blending of warmth and force in winds and waters more and more suggests an idea of the spiritualism of elements, a sense of world-life. In all these soft sleepy swayings, these caresses of wind and sobbing of waters, Nature seems to confess some passionate mood. (MT, p. 211)

una sorta di misticismo e di riverenza sacra che l'essere umano prova di fronte al mistero della natura, come l'immensità del deserto o la profondità dell'oceano, e il rispettoso silenzio quando si entra in un luogo sacro:

VI

For two days there has been little conversation on board. [...] But I fancy it is much more due to the impression of space and depth and vastness; the impressions of sea and sky, which compel something akin to awe. Faces wear a serious, meditative expression; one feels as averse to loud speech as if in some tremendous temple. (MT, p. 212)

In quest'atmosfera suggestiva di profonda comunione tra l'uomo e la natura, dopo diversi giorni in cui l'occhio umano si era abituato alla monotona visione di acqua e nuvole, quando la nave finalmente solca il Mar dei Caraibi, ecco apparire all'orizzonte, quasi come un miraggio, *a painting dream*, il primo elemento terrestre, un insieme indistinto di alture e rocce, un paesaggio selvaggio e completamente inusuale, *eccentric*, che si contrappone alla calma piatta della distesa blu intenso:

VI

Sixth day out. [...] There is a painting in the west wrought of cloud-colors; a dream of high carmine cliffs and rocks outlying in a green sea which lashes their bases with a foam of gold. (MT, p. 212)

VII

Morning over the Caribbean Sea – a calm, extremely dark blue sea. There are lands in sight – high lands, with sharp, peaked, unfamiliar outlines. We passed other lands in the darkness; they no doubt resembled the shapes towering up around us now; for these are evidently volcanic creations – jagged, coned, truncated, eccentric. (MT, p. 212)

Anche la descrizione delle terre emerse visibili dalla nave passa attraverso una narrazione lenta e graduale, che segue questa volta il progressivo avvicinarsi dell'imbarcazione alla terraferma, come una macchina da presa che riprende in tempo reale le variazioni di luce e colori dovute al cambiamento di prospettiva, e alla sempre minore distanza tra lo sguardo del narratore e l'oggetto descritto:

Far off they first looked a very pale gray; now, as the light increases, they change hue a little, showing misty greens and smoky blues. They rise very sharply from the sea to great heights, [...] they thrust out singular long spurs, [...] Some, extremely far away, seem, as they catch the sun, to be made of gold vapour; others have a madderish tone [...] (MT, p. 212)

The closer we approach them, the more do tints of green make themselves visible. Purplish or bluish masses of coast slowly develop green surfaces; folds and wrinkles off land turn brightly verdant. Still the color gleams as through a thin fog. (MT, pp. 212-213)

Nel movimento altalenante di isole che appaiono per poi scomparire nel paesaggio caraibico, Santa Cruz è la prima che cattura l'attenzione del viaggiatore dando vita ad una descrizione molto originale, attraverso la metafora della mosca, « a wonderful fly », posata sulla superficie del mare caraibico, e pronta a volare via da un momento all'altro:

The first tropical visitor has just boarded our ship: a wonderful fly, shaped like a common fly, but at least five times larger. His body is a beautiful shining black; his wings seem ribbed and jointed with silver; his head is jewel-green, with exquisitely cut emeralds for eyes. (MT, p. 213)

Islands pass and disappear behind us. [...] A great gray mountain shape looms up before us. We are steaming on Santa Cruz. The island has a true volcanic outline, sharp and high; the cliffs sheer down almost perpendicularly. [...] (MT, pp. 213-214)

Numerose altre isole dell'arcipelago caraibico, di colonizzazione inglese, spagnola o olandese, come Frederikstad, St. Christophe, Montserrat, Dominica, Barbade, Guyane, Trinidad, Grenade, St. Lucia...⁶ sfilano davanti agli occhi estasiati del nostro viaggiatore, sfumature di un paesaggio che si ripropone identico di porto in porto, fino a quando quella che sembrava l'ennesima isola vulcanica lussureggiante, la Martinica, non appare in tutta la sua grandiosità, suscitando in Hearn la sensazione di trovarsi di fronte a qualcosa di inedito e

⁶ Ad esempio, ecco come appare alla vista di Hearn l'isola di St. Lucia, i cui caratteristici *Pitons* suggeriscono allo scrittore una serie di suggestive similitudini:

XXXI

Saint Lucia approaches through the aureate morning light: first shaped in misty gold, then in gray, then in blue, changing swiftly to green. Most strangely formed of all this huge volcanic family – an odder beauty, a more singular outline. Far off, the Pitons – twin volcanic peaks – show like two black breasts pointing against the sky. (MT, p. 629)

Seen afar off, they first appeared like twin mammiform peaks, naked and black against the sky; but now they begin to brighten color a little and to change shape: they assume a lilaceous hue, with green and gray lights here and there; and as we draw still nearer they prove dissimilar both in form and tint. [...] At either side of the gap the Pitons rise like monster pylones. (MT, pp. 629-630)

senza precedenti. Le prime descrizioni dell'isola che riportiamo qui di seguito sono, infatti, accomunate da un senso di meraviglia e stupore che il narratore prova di fronte alla magnificenza del paesaggio martinicano, una massa verde brillante e nera dominata dalla montagna Pelée che sovrasta l'intera isola:

XI

Martinique looms before us. At first it appears all gray, a vapory gray; then it becomes bluish-gray; then all green. It is another of the beautiful volcanic family; it owns the same hill shapes with which we have already be acquainted; its uppermost height is hooded with the familiar cloud; we see the same gold-yellow plains, the same wonderful varieties of verdancy, the same long green spurs [...] But all this is now repeated for us more imposingly, more grandiosely; it is wrought upon a larger scale than anything we have yet seen. (MT, p. 220)

The semicircular sweep of the harbour, dominated by the eternally veiled summit of the huge Mont Pelée (misnamed, since it is green to the very clouds), from which the land slopes down on either hand to the sea by gigantic undulations, is one of the fairest sights that human eye can gaze upon. (MT, p. 220)

Thus viewed, the whole island shape is a mass of blazing green, with streaks or shadows of darker green here and there – glooms of forest hollows or hovering shadows of cloud. (MT, p. 220)

L'approdo sull'isola della Martinica e il successivo arrivo nella città di St. Pierre, dove Hearn alloggerà durante tutto il suo soggiorno antillano, innescano una lunga e dettagliata descrizione del luogo che occupa gran parte del libro e che trasuda dell'infinita curiosità e ammirazione che lo scrittore provò per quest'isola e per i suoi abitanti. Data la specificità della nostra ricerca, ci siamo limitati in questa sede alle descrizioni inerenti allo spazio, dunque ai luoghi-simbolo dell'isola e alle sue principali città, St. Pierre, e in maniera minore, Fort-de-France, senza poter soffermarci, per ovvie ragioni di economia del lavoro, sul prezioso documento storico costituito dai resoconti di Hearn legati alla cultura locale creola.

Prima di continuare la nostra analisi con la lunga descrizione di St. Pierre, forniamo il breve affresco di Fort-de-France, la capitale della Martinica, che Hearn raggiungerà solo dopo il soggiorno nella prima città:

XXI

You reach Fort-de-France, the capital of Martinique, by steamer from St. Pierre, in about an hour and a half. There is an overland route; but it is a twenty-five mile ride, and very wearisome under the hot sun,

notwithstanding the indescribable beauty of the forests through which the narrow way winds like a thin white thread. And horses are not easy to hire. (MT, p. 343)

Rebuilt in wood after the destruction by an earthquake of its once picturesque streets of stone, Fort-de-France (formerly Fort-Royal) has little of interest by comparison with St. Pierre. There are not many trees outside of the Savanna; the town lies in a marshy plain, and has few line buildings. But the Savanna itself, the great green place with its shadowy rows of tamarinds, is pleasant to see, and is made romantic by the marble memory of Josephine. (MT, p. 344)

Ed ecco invece la città di St. Pierre⁷, che colpisce fin da subito il nostro scrittore per via della sua stravaganza e la particolarità delle sue costruzioni, risultato dell'opera colonizzatrice, città che viene descritta con grande attenzione ai dettagli architettonici e al posto da essi occupato nel paesaggio naturale:

The city of St. Pierre, on the edge of the land, looks as if it had slid down the entire height of the hill behind it, so strangely do the streets come tumbling the steep in cascades of masonry, with a red billowing of tiled roofs over all, and enormous palms poking up through it, higher even than the creamy white twin towers of its antiquated cathedral. (MT, pp. 220-221)

We are ashore in St. Pierre, the quaintest, queerest, and the prettiest withal among the West Indian cities; all stone-built and stone-flagged, with very narrow streets, wooden awnings, iron balconies, and peaked roofs of red tile pierced by gabled dormers. Most of the buildings are painted in a clear pale yellow tone, which contrasts delightfully with the burning blue ribbon of tropical sky above; and no street is absolutely level. Nearly all of them climb hills, descend into hollows, curve, twist, describe sudden and amazing angles. (MT, pp. 221-222)

I contrasti netti tra i colori, dove il giallo pallido delle case e il rosso dei tetti esaltano il blu intenso del cielo tropicale, così come tra i materiali di costruzione, naturali e artificiali, come roccia, legno e ferro, opera dell'architettura coloniale:

The architecture is very old: it is seventeenth-century probably: and it reminds one a great deal of that characterizing the antiquated French quarter of New Orleans idealized by artistic conception, made intensely tropical, and projected audaciously upon the side of a huge volcanic hill. (MT, p. 222)

⁷ « Les villes assoupies, les bourgades tapies au fond des golfes, les cités à l'histoire figée sont autant d'Atlantides en sursis sur lesquelles se pose, délicatement, lentement, léger et scrupuleux, le regard bienveillant d'un artiste curieux. [...] Vous verrez, vous entendrez, vous « sentirez » Saint-Pierre». Prefazione di Jack Corzani a *Un voyage d'été aux Tropiques*, cit., pp. X-XI.

The town has a look of extraordinary solidity: it is a creation of crag; looks almost as if it had been hewn out of one mountain fragment, instead of having been constructed stone by stone. [...] the early colonial architects built thus, giving to the stone city a physiognomy so impressively in harmony with its name, the name of the Saint of the Rock. (MT, p. 223)

evocano nella mente di Hearn un dipinto ad acquerelli, la cui nitidezza dei colori può aiutare l'artista a rendere un'immagine verosimile del paesaggio martinicano:

All the tints, the forms, the vistas, would seem to have been especially selected or designed for aquarelle studies, just to please the whim of some extravagant artist. No ruin was ever more picturesque than these living streets in their perfect solidity and undilapidated quaintness. (MT, p. 222)

Le strade strette e tortuose che si inerpicano o scendono lungo i pendii scoscesi della montagna fino a ricongiungersi nella strada principale, la rue Victor Hugo, o la Grande Rue, affascinano lo scrittore, che si diverte a seguire con lo sguardo e ad immaginare le mille acrobazie che i percorsi terrestri dell'isola offrono:

So steep are the streets, descending to the harbour by flights of old mossy stone steps, that, looking down them to the azure water, you have the sensation of gazing from a cliff. From certain openings in the main street – the rue Victor Hugo – you can get something like a bird's-eye view of all harbour with all' its shipping. (MT, pp. 222-223)

Picturesqueness and color: these are the particular and the unrivalled charms of St. Pierre. Following the Grande Rue, which traverses the town through all its curving length, undulating over hill slopes and into hollows, and over stone bridges in the most amazing way, you are more and more enchanted by the contrast of the yellow-glowing walls to left and right with the jagged strip of gentian-blue heaven overhead. (MT, p. 222)

come quello che conduce alla piazza del mercato, cuore della città e centro nevralgico della vita sociale creola:

XIII

Following the wonderful Rue Victor Hugo in the direction of the fort, crossing the Rivière Roxelane, or Rivière des Blanchisseuses, whose rocky bed is white with unsoaped linen far as the eye can reach, you descend through some very tortuous and steep narrow streets into the market-place – a square, well paved and well shadowed, with a fountain in the midst. Here the dealers are seated in rows; one half of the market is devoted to fruits and vegetables; the other, to the sale of fresh fish and meats. (MT, p. 327)

Un altro particolare che il nostro attento osservatore cattura passeggiando nell'universo cittadino dell'isola, è la continua presenza dell'acqua, e il suo gorgoglio, il suo *chant* quasi ossessivo, sotto forma di ruscelli e amene fontane

che costellano la città, come un simbolo di rinnovata purificazione della natura dalle scorie cittadine :

There is everywhere a continuous chant of running water, pouring through the deep gutters contrived between the paved thoroughfare and the absurd little sidewalks varying in width from one to three feet. (MT, p. 222)

And everywhere rushes mountain water, cool and crystal clear, washing the streets. Every few squares you come to some fountain flinging its silver column to the sun [...] Some mountain torrent, skilfully divided into thousand streams, is thus perpetually purifying the city, feeding its fountains, and cooling its courts. (MT, pp. 223-224)

E il Mont Pelée, la montagna dalla quale l'acqua origina, diventa soggetto di una simpatica *comparaison* tra il manto della vegetazione ornato dai riflessi della luce serale e il *costume de fête* tipico di una donna creola:

XII

This evening Mont Pelée is more heavily coiffed than usual. Of purple and lilac cloud the coiffure is – a veritable turban, a magnificent Madras! Mont Pelée to-day is in *costume de fête* – like a quadroon attired for a baptism or a ball – and in her phantom head-dress the young moon glimmers for a brooch. (MT, p. 222)

Se il mondo cittadino di St. Pierre è sicuramente uno degli scenari del lungo diario di viaggio che Hearn dedica alle Antille, la Natura ne è la protagonista indiscussa, che siano il cielo e il mare con i loro giochi di luce, oppure la misteriosa foresta antillana, della quale lo scrittore profetizza, già al momento della stesura del libro, dunque nel 1887, una sorta di invasione verso la città e i suoi spazi. Come non vedere in questa visione un presagio dell'eruzione del Mont Pelée che raserà completamente al suolo la città di St. Pierre?

XIV

Behind all this the savage forest seems trying to descend from the height to invade the sleep of the dead. It is perpetually thrusting green hands over the wall, pushing vast serpent roots underneath, and it is no easy work to keep it back. Some day things will change, perhaps, in the little city of St. Pierre; there may be less money, less zeal, less remembrance of the lost. Then all the green embattled host will move forward, slowly, irresistibly, sacrilegiously: creepers will prepare the way, hiding the pretty tombs, pulling away the checkered tiling; then come the giants, rooting deeper – very deep – feeling among the dust of hearts, groping for the bones; and all that has been hidden away so long shall be restored unto Nature [...] (MT, pp. 333-334)

Le descrizioni dell'intricata vegetazione della foresta antillana che abbiamo qui di seguito riportato, sono tutte accumulate da una profonda difficoltà dello scrittore nel rappresentare ed esprimere con parole le immagini del paesaggio antillano che ha impresso durante il suo viaggio. La stessa sensazione di impotenza provata in mare si ripropone con maggiore veemenza di fronte al mistero della foresta, del morne e dei suoi alberi: la stupefazione che un simile spettacolo di forme, suoni e colori, causa nella mente umana richiede un linguaggio nuovo per poter essere espressa e nessun tipo di arte umana, che sia pittura, poesia o musica sembra in grado di riprodurre l'emozione suscitata:

XV

To describe the monstrous beauty of these woods, so as to convey to the reader anything like an adequate idea of the impression they produce, seems to me almost impossible: there are forms, there are tones, there are colors, which seem to demand the creation of new words to express. Painters are filled with astonishment and despair by the splendor of these woods: no human art can mock their glory; it could be painted only with green fire! (MT, p. 334)

Di nuovo i colori e i giochi di luce ritornano a caratterizzare la bellezza della vegetazione circostante la città e il mare, e di nuovo quel senso di riverente timore che il mistero in tutte le sue forme, umano, naturale o spirituale, provoca nell'uomo, schiacciato come un insetto dalla forza invisibile di madre natura:

XVII

But the sense of awe inspired by the view of a tropical forest is unutterably greater than any mystical fear which any wooded wilderness of the North could ever have inspired. The very brilliancy of these colors – that seem preternatural to Northern eyes is terrifying; but the vastness of the mile-broad and mile high masses of frondage, their impenetrability, [...] all combine to produce the conception of a creative force that appalls. Man feels here like an insect, fears like an insect ever on the alert for merciless enemies. (MT, p. 336)

E la stessa esperienza emozionale si può avere anche all'interno dello spazio cittadino, grazie al Jardin des Plantes, il giardino botanico famoso in tutto il mondo per le varietà di flora antillana che presenta, microcosmo ricreato in parte dall'uomo a partire dalla foresta stessa, dove ogni colore, ogni fruscio, ogni odore ricorda all'uomo l'onnipotenza della Natura:

XIX

Almost immediately after passing the gate you are in twilight, though the light of noon may be blinding on the high-road without. Before you and

about you is a green gloaming, up through which you see, in every direction, immense trunks mounting to reach the day. (MT, p. 338)

You are alone, you hear no human voice, you see no human face, but you observe all around you the labours of man in stone being gnawed and devoured by Nature [...] and your nostrils are filled with a pungent odor of decay. [...] it never ceases to remind you that when Nature is most puissant to charm, there also is she mightiest to destroy, to transmute, to obliterate forever. (MT, pp. 340-343)

Prima di lasciare l'isola della Martinica e continuare il viaggio attraverso l'arcipelago caraibico, Hearn si lascia andare a riflessioni sulla capacità dell'arte di riprodurre la Natura, facendo di queste pause metadescrittive, inframezzate alla narrazione principale, oltre che un'occasione per indagare le potenziali modalità di rappresentazione dello spazio, anche una *mise en abyme* del suo stesso ruolo di scrittore, comune al pittore e all'artista in generale. Emerge dai passaggi seguenti la consapevolezza nell'autore dei limiti dell'arte, proiezione dei desideri umani e come tale in grado di riprodurre abilmente le forme e i colori cittadini, frutto della stessa mente umana, ma inerme di fronte alla natura e al suo mistero:

XX

Fancy is crushed by the power of this Nature. Read in her presence, the pages of the greatest singers seem colorless, lifeless. The enormous silent poem of the woods and the heights – of color and light – so far surpasses imagination as to paralyze it, absorbing you, filling you with amazement, mocking the language of admiration, defying all power of expression. That which perhaps you were wont to deem the Impossible is before you, real tangible – that which can never be painted or chanted, because there is no cunning of art or speech able to reflect it. Nature strikes you dumb by satiating your most hopeless ideals, by realizing your maddest dreams of the beautiful, even as one gives toys to a child. (MT, p. 343)

L'unicità dell'opera di Hearn, dunque, non risiede solo nel valore di documento storico e sociale, preziosa testimonianza dei Tropici *d'autrefois*, bensì nella riflessione sulla funzione che la scrittura stessa, e in particolar modo il linguaggio descrittivo, hanno nella rappresentazione della coordinata spaziale e dei luoghi eletti come oggetto artistico. Il nostro viaggiatore, *deus ex machina* della descrizione letteraria e dei suoi meccanismi più complessi, declamerà in questi termini il suo personale « addio ai *mornes* », attraverso una visione dove il paesaggio diventa poesia e viceversa:

XXXII

Homeward bound. Again the enormous poem of azure and emerald unrolls before us, but in order inverse; again is the island-Litany of the Saints repeated for us, but now backward. All the blue bright harbors once more open to receive us; each lovely Shape floats to us again, first golden yellow, then vapory gray, then ghostly purple, but always sharply radiant at last, symmetrically exquisite, as if chiselled out of amethyst and emerald and sapphire. We review the same monstrous wrinkling of volcanic hills, the cities that sit in extinct craters, the woods that tower to heaven, the heights that are forever coifed with radiant cloud, turbaned eternally with folded mist. (MT, p. 630)

E come ogni fine viaggio, rimarrà nel cuore e nella mente del viaggiatore una serie di impressioni ed emozioni, libere di esprimersi in quello spazio sconfinato che è l'universo artistico, ben presto trasformate in pregiudizi dal brusco ritorno alla realtà. Ecco dunque implicito il ruolo dell'arte, e della descrizione letteraria, non più *ancilla narrationis*, ma *ancilla naturae*, schiava della natura ma padrona delle emozioni da essa suscitate:

Then all the long succession of impressions received – fantastic, sensuous, exotic, unfamiliar – begin to group, to blend, to form homogeneous results, ideas, beliefs. Strongest among these is the conviction that the white race is disappearing from these islands, acquired and held so long, at so vast a cost of blood and treasure. (MT, p. 630)

Anche *Two Years in the French West Indies* è tratto dal viaggio nelle Piccole Antille intrapreso da Hearn nel corso dell'estate 1877, il quale, sbarcato in Martinica, visse in questa e nelle altre isole dell'arcipelago per ben due anni⁸. Iniziato durante il suo primo soggiorno, egli terminò il libro solo dopo aver rivisto la Martinica, e soprattutto il villaggio di Saint-Pierre, del quale ci regala

⁸ « Pendant le voyage qu'il entreprit aux Petites Antilles au cours de l'été 1887, Lafcadio Hearn, débarquant à la Martinique, fut immédiatement sensible à l'influence de « ce charme singulier que l'Île a toujours exercé sur les étrangers et qui lui a même valu son surnom poétique : « Le Pays des Revenants ». Et il avoue dans une de ses lettres : « De même que bien d'autres avant moi, je ne quittai ces rivages enchantés que pour être hanté par cet irrésistible regret qui ne ressemble à aucun autre, et qui est précisément l'enchantement que ce pays exerce sur tous ceux qui s'en éloignent. Aussi j'y retournai avec l'intention d'y séjourner quelques mois ; mais l'enchantement dura et j'y restai deux ans », p. 7. Prefazione di Marc Logé alla traduzione francese di *Two Years in the French West Indies* col titolo divenuto celebre di *Esquisses Martiniquaises*, (pp. 7-10). Per i riferimenti bibliografici si veda la bibliografia relativa al corpus letterario.

sorprendenti affreschi⁹. La vita brulicante del popolo martinicano, e delle piccole realtà di ciascun villaggio, rivivono attraverso le pagine di Hearn, abile cantore di quel pittoresco dell'isola che egli amò così tanto. Lo spazio è il vero protagonista della narrazione: i paesaggi, il panorama, i mornes, il mare, le piante, gli animali, in breve la complessa e misteriosa natura martinicana diventa la musa ispiratrice dei ritratti e delle descrizioni romanzesche. È difficile resistere al canto del cigno della Saint-Pierre di Hearn, così tragicamente vicina all'eruzione de la Pelée nel 1902¹⁰.

Delle quattro sezioni che formano l'opera, abbiamo selezionato le prime due, «Les Porteuses» e «At Grande Anse», dove si concentrano gli esempi più suggestivi di descrizione e rappresentazione dello spazio antillano, a partire dalla cittadina di St. Pierre fino al piccolo borgo di Grande Anse. Il libro si apre con il suggestivo e dettagliato affresco delle *porteuses*¹¹, figure centrali della società creola, donne belle e robuste che avevano l'abilità di trasportare, grazie ad un delicato insieme di equilibrio e forza, pesanti cesti ricolmi di prodotti da un luogo all'altro dell'isola, attraverso chilometri e chilometri di sentieri impervi, in grado di camminare anche per un giorno intero. Il fascino che esse esercitano sul nostro viaggiatore, completamente rapito dalla bravura delle donne antillane che considera una vera forza della natura, non rende tuttavia meno lucido il suo sguardo sul *milieu* circostante. Seguire il lungo e difficoltoso percorso che *les porteuses* compiono ogni giorno attraverso il paesaggio diventa, dunque, una nuova occasione per descrivere lo spazio e i luoghi della Martinica, e nello specifico di St. Pierre.

Sebbene la cittadina martinicana tanto amata da Hearn sia stata oggetto di bellissime descrizioni già nella precedente opera, in questo libro le *Esquisses martiniquaises* assumono una nuova valenza, attraverso una modalità di

⁹ « Commencées pendant son premier séjour, Hearn ne termina ses *Esquisses Martiniquaises* qu'après avoir "revu l'île magique à travers une brume d'été" ». *Ibidem*, p. 8.

¹⁰ « Grâce à lui, la vision de l'ancien Saint-Pierre s'élève, tel un mirage hors d'un passé encore si proche de nous, [...] ». *Ibidem*, p. 9.

¹¹ « [...] les *porteuses*, les *das*, les belles *chabines*, [...] et leurs compagnons [...] défilent en une procession bariolée sous la splendeur de cette nature tropicale dont Lafacdio Hearn a été le peintre fidèle et enthousiaste ». *Ibidem*, p. 9.

rappresentazione del paesaggio che lo scrittore sperimenta e che possiamo definire come “descrizione emozionale”. Fin dalle prime pagine, infatti, la voce narrante si fa testimone, sempre in maniera empatica rivolgendosi al lettore attraverso l’abituale *you*, della sensazione che l’atmosfera che si respira a St. Pierre suscita in colui che arriva in città per la prima volta. Tuttavia, quest’ultima descrizione dell’universo urbano si distingue dai precedenti ritratti di St. Pierre per via del tono poetico e dall’impronta emotiva che lo scrittore aggiunge nel raffigurare il teatro del suo racconto¹².

Come emerge da alcuni brani all’inizio della narrazione, il paesaggio che si presenta alla vista del viaggiatore lo colpisce non tanto per i dettagli dello scenario, vale a dire l’effetto visivo che luci, colori, linee creano nell’insieme della visione, bensì per la strana sensazione che esso produce nell’animo di colui che osserva. Si tratta di un’esperienza sensoriale che ognuno di noi ha provato almeno una volta nella vita e che viene correntemente definita con l’espressione di *déjà vu*, ad indicare l’impressione che si prova, quando si è in un luogo per la prima volta, di esserci già stati, di aver già visto quella scena, in breve di aver già esperito quella situazione. Il paesaggio di St. Pierre suscita nel nostro viaggiatore proprio questa sensazione e lo spazio circostante viene osservato, e di conseguenza descritto, attraverso il filtro emotivo del *déjà vu*, e appare come un sogno, una visione, non facilmente riconducibile alla realtà.

LES PORTEUSES

When you find yourself for the first time, upon some unshadowed day, in the delightful West Indian city of St. Pierre – supposing that you own the sense of poetry, the recollections of a student – there is apt to steal upon your fancy an impression of having seen it all before, ever so long ago, you cannot tell where. The sensation of some happy dream you cannot wholly recall might be compared to this feeling. (TY, p. 299)

Ed ecco dunque che l’ormai noto (al lettore di Hearn!) scenario urbano di St. Pierre, con le sue strade strette e tortuose, la sua antica architettura, i colori delle

¹² « [...] Hearn applique ses dons remarquables à dépeindre la vie frémissante et colorée de Saint-Pierre et des villages avoisinants, « Saint-Pierre, la plus bizarre, la plus pittoresque, et aussi la plus jolie ville des Antilles ; [...] ». *Ibidem*, p. 8.

costruzioni in contrasto con quelli della natura..., non sembra altro che un'impressione del passato, un labile ricordo, uno spazio surreale, e non una scena riferita al presente spaziale e temporale, all'*hic et nunc* della finzione romanzesca:

In the simplicity and solidity of the quaint architecture; in the eccentricity of bright narrow streets all aglow with warm coloring; in the tints of roof and wall, antiquated by streakings and patchings of mould greens and grays; in the startling absence of window-sashes, glass, gas lamps, and chimneys; in the blossom-tenderness of the blue heaven, the splendor of tropic light, and the warmth of the tropic wind – you find less the impression of a scene of to-day than the sensation of something that was and is not. (TY, p. 299)

E non bastano, tuttavia, l'uso reiterato della seconda persona e del presente narrativo a riportare in una dimensione spazio-temporale ben definita l'immagine paesaggistica che si delinea sulla pagina del libro, che sembra invece derivare da una specifica "topografia sensitiva", emozionale, laddove lo spazio viene filtrato dalle emozioni e la sua rappresentazione rinegoziata:

You look up and down the lemon-tinted streets – down to the dazzling azure brightness of meeting sky and sea; up to the perpetual verdure of mountain woods – wondering at the mellowness of tones, the sharpness of lines in the light, the diaphaneity of colored shadows, always asking memory, "When – where did I see all this long ago?" (TY, p. 299)

I punti di riferimento spaziali abituali, a lungo radicati nell'immaginario collettivo relativo al paesaggio della Martinica e alle sue città come St. Pierre, cominciano a vacillare e nella nuova raffigurazione dello spazio, elementi paesaggistici come il vulcano Pelée sono connotati attraverso un linguaggio che rimanda all'evanescenza, all'ambiguità, alle ombre (il corsivo è nostro):

Then, *perhaps*, your gaze is suddenly riveted by the vast and solemn beauty of the verdant violet-*shaded* mass of the dead Volcano, high-towering above the town, visible from all its ways, and *umbraged*, *maybe*, with thinnest curlings of cloud, like *spectres* of its ancient smoking to heaven. (TY, p. 299)

Procedendo nella narrazione, e dunque nell'analisi di questa particolare sensazione che il viaggiatore, come ogni uomo, prova di fronte allo spettacolo della natura, il mistero sensoriale sembra momentaneamente risolto attraverso il paragone (profetico?) tra St. Pierre e Pompei, accomunate dal fascino del mondo antico, delle vestigia di un mondo ormai perduto, o destinato a scomparire per sempre:

And all at once the secret of your dream is revealed, with the rising of many a luminous memory – dreams of the Idyllists, flowers of old Sicilian song, fancies limned upon Pompeiian walls. For a moment the illusion is delicious: you comprehend as never before the charm of a vanished world, the antique life, the story of terra-cottas and graven stones and gracious things exhumed [...] (TY, p. 299)

Il racconto del faticoso cammino che *les porteuses* affrontano ogni giorno con indefesso coraggio, sempre molto prudenti e attente ai pericoli che la selvaggia natura antillana può riservare lungo la strada, sotto forma di serpenti, ladri, fatica..., approda anche all’elogio delle *national roads*, le strade coloniali, dritte e asfaltate, frutto dell’ingegnoso lavoro dei colonizzatori e del progresso che facilitano il lavoro delle donne creole. I due brani seguenti, sebbene siano impregnati dell’ideologia colonizzatrice, sono un valido esempio di rappresentazione dello spazio che nella narrazione di quest’opera si alterna alla più poetica raffigurazione “emozionale”:

Such travel in such a country would be impossible but for the excellent national roads, limestone highways, solid, broad, faultlessly graded, that wind from town to town, from hamlet to hamlet, over mountains, over ravines, ascending by zigzags to heights of twenty-five hundred feet, traversing the primeval forests of the interior, now skirting the dizziest precipices, now descending into the loveliest valleys. (TY, p. 301)

There are thirty-one of these magnificent routes, with a total length of 488,052 metres (more than 303 miles), whereof the construction required engineering talent of the very highest order, the construction of bridges beyond counting, and devices the most ingenious to provide against dangers of storms, floods, landslips, etc. (TY, p. 301)

L’immagine delle *porteuses* che, dopo una lunga giornata di faticoso cammino, emergono dalle «luci ed ombre» della strada che le ha condotte da Grande Anse fino al villaggio dove si trova il nostro viaggiatore, chiude la prima sezione del libro e allo stesso tempo completa il ciclo della “topografia sensitiva” esplicitata finora.

Sundown approaches: the light has turned a rich yellow; long black shapes lie across the curving road – shadows of balisier and palm, shadows of tamarind and Indian-reed, shadows of ceiba and giant-fern. And the porteuses are coming down through the lights and darknesses of the way from far Grande Anse, to halt a moment in this little village. (TY, p. 303)

Se in apertura del romanzo la visione di St. Pierre faceva ritornare alla mente dell'osservatore una scena già vista ed una sensazione già esperita, con il paesaggio che veniva dunque visto attraverso il ricordo del passato, ora invece la rievocazione volontaria della scena, attraverso l'atto simbolico di chiudere gli occhi, come per isolarsi dalla realtà presente, innesca nello scrittore la visione dei luoghi visitati e nello specifico del ritorno delle *porteuses* qui descritta:

So often have I watched that scene! Let me but close my eyes one moment and it will come back to me, through all the thousand miles, over the graves of the days. Again I see the mountain road in the yellow glow, banded with umbrages of palm. Again I watch the light feet coming – now in shadow, now in sun – soundlessly as falling leaves. (TY, p. 304)

Che sia il paesaggio a scatenare la visione o, viceversa, il ricordo a far riemergere immagini spaziali del passato, si tratta ad ogni modo di una prospettiva soggettiva, dunque strettamente personale ed emozionale, che informa la narrazione e, in particolare, la descrizione dello spazio nell'opera hearniana. E se il punto di vista dello scrittore, di certo non esente dai pregiudizi dell'epoca, spesso coincide con quello del colonizzatore occidentale, la bellezza degli affreschi della Martinica che Hearn mirabilmente dipinge attraverso la sua scrittura e la sua esperienza di viaggiatore, risiede anche, o soprattutto, nella sua capacità di offuscare, anche se solo per un momento, la visione occidentale delle colonie.

La seconda sezione del libro da noi analizzata rimanda, come si evince dal titolo, principalmente alla dimensione spaziale di Grande Anse, il piccolo borgo della Martinica che fa da sfondo al nuovo racconto di Hearn. Nell'immaginario collettivo Grande Anse è il posto da dove provengono le più belle e temerarie *porteuses* dell'isola, nonostante siano ben pochi, esclusi i commercianti e le donne che fanno tale mestiere, gli abitanti del luogo che si avventurano lungo le impervie strade isolate per il solo piacere di conoscere la realtà circostante, e non per soli scopi lavorativi. In realtà, la natura montagnosa dell'isola, la pericolosità del mare e dunque la difficoltà degli spostamenti, interni ed esterni, hanno costretto i martinicani ad un lungo isolamento, geografico e culturale, come emerge da queste prime considerazioni di Hearn:

AT GRANDE ANSE

[...] there are few persons to be met with who are familiar with all parts of their native island. It is so mountainous, and travelling is so wearisome, that populations may live and die in adjacent valleys without climbing the intervening mountains to look at one another. (TY, p. 844)

Grande Anse is only about twenty miles from the principal city; but it requires some considerable inducement to make the journey on horseback; [...] Except for the transportation of sugar and rum, there is practically no communication by sea between the west and the northeast coast – the sea is too dangerous – and thus the populations on either side of the island are more or less isolated from each other, besides being further subdivided and segregated by the lesser mountain chains crossing their respective territories... (TY, p. 844)

Grande Anse, che tutti chiamano «the City of the Porteuses», suscita dunque una grande curiosità nel nostro viaggiatore, come esplicitato dalla comparsa del pronome *I* nella narrazione, che approfitta della compagnia di un suo amico che laggiù deve recarsi per un affare, per visitare finalmente il borgo e affrontare il difficile viaggio che all'epoca richiedeva raggiungere Grande Anse.

I had long been anxious to see the City of the Porteuses, when the opportunity afforded itself to make the trip with a friend obliged to go thither on some important business; [...] (TY, p. 844)

Hearn si sofferma a lungo, e con perizia di dettagli, sulla descrizione del tragitto che da St. Pierre conduce a Grande Anse e lo fa attraverso la sua esperienza personale, ripercorrendo i momenti principali del viaggio, attraverso i luoghi più belli ma anche più pericolosi che la sua memoria ha conservato. I brani da noi reperiti, e che forniamo qui di seguito, costituiscono una sorta di cammino *à rebours*, avanti nello spazio ma indietro nel tempo, nei ricordi del nostro viaggiatore, che ricostituisce tappa dopo tappa, morne dopo morne, la *promenade*, non sempre piacevole, attraverso il paesaggio martinicano, rappresentata con grande intensità e lucidità, e una puntualità topografica da geografo:

Going to Grande Anse from the chief city, one can either hire a horse or carriage at St. Pierre, or ascend to Morne Rouge by the public conveyance, [...] About a mile beyond Morne Rouge, where the old Calebasse road enters the public highway, you reach the highest point of the journey, – the top of the enormous ridge dividing the northeast from the western coast, and cutting off the trade-winds from sultry Saint Pierre. (TY, p. 846)

La scarpinata, e con essa la narrazione, procedono secondo un ritmo prima lento e graduale, poi sempre più incalzante, man mano che la vegetazione s'infittisce, i sentieri s'inerpicano, il fiato viene meno e la vista del paesaggio circostante, del mare o della strada lasciata alle spalle, viene ostacolata da barriere naturali di alberi e liane:

By climbing the little hill, with a tall stone cross on its summit, overlooking the Champ-Flor just here, you can perceive the sea on both sides of the island at once – *lapis lazuli* blue. From this elevation the road descends by a hundred windings and lessening undulations to the eastern shore. It sinks between mornes wooded to their summits, – bridges a host of torrents and ravines, – passes gorges from whence colossal trees tower far overhead, through heavy streaming of lianas, to mingle their green crowns in magnificent gloom. (TY, p. 846)

The feathery beauty of the tree-ferns shadowing each brook, the grace of bamboo and arborescent grasses, seem to decrease as the road descends, – but the palms grow taller. Often the way skirts a precipice dominating some marvellous valley prospect; again it is walled in by high green banks or shrubby slopes which cut off the view; and always it serpentine so that you cannot see more than a few hundred feet of the white track before you. (TY, p. 846)

La particolarità delle descrizioni hearniane risiede senza dubbio nella capacità dello scrittore di alternare sapientemente la poeticità delle immagini alla precisione descrittiva e al realismo della mappa dell'isola che egli sta tracciando un po' alla volta: se lo stile metaforico arricchisce il testo descrittivo con visioni epifaniche di grande suggestione, l'uso di un linguaggio oggettivo, invece, spesso preso in prestito alla geografia e alla topografia, ne amplia il valore di inventario e documento. Ad esempio, nei seguenti estratti del libro, relativi a tre diverse tappe del percorso descritto, le immagini evocate dal paesaggio si mescolano ai riferimenti spaziali, come i chilometri, la precisione toponomastica, le parentesi etimologiche....:

About the fifteenth kilometre a glorious landscape opens to the right, reaching to the Atlantic ; – the road still winds very high; forests are billowing hundreds of yards below it, and rising miles away up the slopes of mornes, [...] And through one grand opening in this multicolored surging of hills and peaks you perceive the gold-yellow of cane fields touching the sky-colored sea. Grande Anse lies somewhere in that direction. (TY, p. 846)

At the eighteenth kilometre you pass a cluster of little country cottages, a church, and one or two large buildings framed in shade trees – the hamlet of Ajoupa-Bouillon. Yet a little further, and you find you have left all the woods behind you. But the road continues its bewildering curves around and

between low mornes [...] it dips down very low, rises again, dips once more, and you perceive the soil is changing color – it is taking a red tint, like that of the land of the American cotton belt. (TY, p. 846)

Then you pass the Rivière Falaise (marked *Filasse* upon old maps), with its shallow crystal torrent flowing through a very deep and rocky channel, and the Capote and other streams; and over the yellow rim of cane hills the long blue bar of the sea appears, edged landward with a dazzling fringe of foam. (TY, p. 846)

Il bramato arrivo a Grande Anse avviene inaspettatamente e, dopo l’altalena del mare che sale e scende, l’ennesimo sentiero tortuoso e l’ultima curva da svoltare, il lettore avverte la sensazione quasi fisica di essere giunto a destinazione:

The heights you have passed are no longer verdant, but purplish or gray, – with Pelée’s cloud-wrapped enormity overtopping all. [...] this is the sunny side of Martinique, where gray days and heavy rains are less frequent. Once or twice more the sea disappears and reappears, always over canes; and then, after passing a bridge and turning, a last curve, the road suddenly drops down to the shore and into the burgh of Grande Anse. (TY, pp. 846-847)

Ed è proprio dalla *high-road*, dalla strada maestra, che il borgo viene osservato e descritto, ed appare come una macchia, un’ombra in netto contrasto con la varietà di colori, il verde, l’azzurro, il rosso... del paesaggio circostante. I toni scuri e le tinte grigie che ammantano le descrizioni di Grande Anse saranno il *leitmotiv* delle immagini del borgo che troviamo nel resto della narrazione:

As seen from the high-road, the burgh of Grande Anse makes a long patch of darkness between the green of the coast and the azure of the water; it is almost wholly black and gray – suited to inspire an etching. High slopes of cane and meadow rise behind it and on either side, undulating up and away to purple and gray tips of mountain ranges. North and south, to left and right, the land reaches out in two high promontories, mostly green, and about a mile apart – the Pointe du Rochet and the Pointe de Séguinau, or Croche-Mort, [...] (TY, p. 847)

sebbene non manchino esempi di testi descrittivi *tout court*, dove predominano la verosimiglianza delle immagini e la fedeltà alla realtà geografica, come emerge dai seguenti estratti relativi alla Baia di Grande Anse o alle strade del borgo:

These promontories form the semicircular bay of Grande Anse. All this Grande Anse, or “Great Creek,” Valley is an immense basin of basalt; and narrow as it is, no less than five streams water it, including the Rivière de la Grande Anse. (TY, p. 847)

There are only three short streets in the town. The principal, or Grande Rue, is simply a continuation of the national road; there is a narrower one below, which used to be called the Rue de la Paille, because the cottages lining it were formerly all thatched with cane straw; and there is one above it, edging

the cane fields that billow away to the meeting of morne and sky. (TY, pp. 847-848)

L'atmosfera sobria, grigia, di placida indiscrezione, che aleggia sul borgo quasi anonimo e che suscita indifferenza nel viaggiatore curioso, sembra coinvolgere anche il paesaggio circostante che appare alternativamente incantevole, con i graziosi mornes verdeggianti, e spento, liquefatto e privo di vitalità, come la montagna Pelée che sembra una figura pallida e spettrale, senza alcuna attrazione per la vista del viaggiatore:

There is nothing of architectural interest, and all is sombre, – walls and roofs and pavements. But after you pass through the city and follow the southern route that ascends the Séguinau promontory, you can obtain some lovely landscape views – a grand surging of rounded mornes, with further violet peaks, truncated or horned, pushing up their heads in the horizon above the highest flutterings of cane; and looking back above the town, you may see Pelée all unclouded, – not as you see it from the other coast, but an enormous ghostly silhouette, with steep sides and almost square summit, so pale as to seem transparent. (TY, p. 848)

Sono molto frequenti in Hearn questi continui cambiamenti di prospettiva, che fanno apparire il paesaggio e lo spazio martinicano sotto una luce diversa, con immagini talmente contrastanti tra di loro che il lettore arriva perfino a dubitare che si tratti dello stesso panorama, che *La Trace* esista davvero o sia una strada fiabesca, o che la gamma dei colori che la natura dispieghi sia reale e non una visione onirica:

[...] and looking westward between them, you will be charmed by the exquisite vista of green shapes piling and pushing up one behind another to reach a high blue ridge which forms the background – a vision of tooth-shaped and fantastical mountains, – part of the great central chain running south and north through nearly the whole island. It is over those blue summits that the wonderful road called *La Trace* winds between primeval forest walls. (TY, p. 848)

And maybe you enjoy all this upon some exquisite site, some volcanic summit, overlooking slopes of a hundred greens – mountains far winding in blue and pearly shadowing, – rivers singing sea-ward behind curtains of arborescent reeds and bamboos, – and, perhaps, Pelée, in the horizon, dreaming violet dreams nuder her *foulard* of vapors, – and, encircling all, the still sweep of the ocean's azure bending to the verge of day. (TY, p. 854)

Che il colore predominante delle descrizioni di Grande Anse sia il nero, in tutte le sue sfumature e sfaccettature, non c'è alcun dubbio, come emerge dai seguenti brani dove il paesaggio del borgo appare sotto un'aurea funerea.

[...] you are impressed by the strange swarthy tone it preserves in all this splendid expanse of radiant tinting. There are only two points of visible color in it: the church and hospital, built of stone, which have been painted yellow: as a mass in the landscape, lying between the dead-gold of the cane-clad hills and the delicious azure of the sea, it remains almost black under the prodigious blaze of light. (TY, p. 848)

Ancora più netta diventa dunque l'opposizione tra l'arcobaleno del mare, del cielo, della vegetazione circostante, e gli elementi non solo naturali, come il nero della roccia vulcanica, della sabbia, degli scogli...

[...] masses of jagged rock or great boulders protruding through the green of the slopes, and dark as ink. These black surfaces also sparkle. The beds of all the neighboring rivers are filled with dark gray boulders; and many of these, [...] display black cores. Bare crags projecting from the green cliffs here and there are soot-colored, [...] And the sand of the beach is funereally black – looks almost like powdered charcoal; [...] (TY, p. 848)

ma anche artificiali, le costruzioni opera dell'uomo, vale a dire i toni scuri e freddi dei muri, dei mattoni, del cemento....:

The foundations of volcanic rock, [...] are black; [...] Roofs and facades look as if they had been long exposed to coal smoke, [...] and the pavements of pebbles and cement are of a deep ash-color, full of micaceous scintillation, [...] By-and-by you notice walls of black stone, bridges of black stone, and perceive that black forms an element of all the landscape about you. (TY, p. 848)

Continuando la sua esplorazione di Grande Anse, lo scrittore rievoca un suo personalissimo ricordo del borgo, mettendo in atto di nuovo quella "topografia sensitiva", della quale nella precedente sezione ha dato dimostrazione. L'ingresso per la prima volta nel giardino posteriore alla casa dove egli alloggiava a Grande Anse e la visione della spiaggia al varcare del cancello, scatenano in lui la strana sensazione di aver visto qualcosa di surreale, privo di consistenza fisica, possibile soltanto nella dimensione atemporale del ricordo o del sogno, un'emozione alla cui origine lo scrittore non riesce ancora a risalire:

Then, very suddenly, there came to me a sensation absolutely weird, while watching the strange wild sea roaring over its beach of black sand – the sensation of seeing something unreal, looking at something that had no more tangible existence than a memory! (TY, p. 849)

Anche i luoghi privati, come la casa creola o la proprietà del béké, trovano posto nella rappresentazione dello spazio di Hearn, che li descrive con una certa punta di orgoglio occidentale, come capolavori del colonizzatore:

It is not easy to describe the charm of a creole interior, whether in the city or the country. The cool shadowy court, with its wonderful plants and fountain of sparkling mountain water, or the lawn, with its ancestral trees; [...] (TY, p. 854)

L'immagine finale che chiude questa sezione del libro, è particolarmente esemplare della nuova modalità di rappresentazione dello spazio che lo scrittore ha messo in atto in quest'ultimo libro. La città di St. Pierre al tramonto appare agli occhi del nostro viaggiatore, di ritorno da Grande Anse, sotto una luce completamente diversa, non più al centro del suo interesse, non più visione meravigliosa e simbolo di armonia e bellezza, bensì immagine anonima, scalzata prepotentemente dalla semplicità degli elementi del paesaggio di Grande Anse, un borgo di poche anime immerse nel sonno, dove solo l'oceano e la spiaggia nera si stagliano all'orizzonte:

Assuredly the city of Saint Pierre never could have seemed more quaintly beautiful than as I saw it on the evening of my return, while the shadows were reaching their longest, and sea and sky were turning lilac. Palm heads were trembling and masts swaying slowly against an enormous orange sunset, – yet the beauty of the sight did not touch me. The deep level and luminous flood of the bay seemed to me for the first time a dead water; [...] And I became conscious of a profound, unreasoning, absurd regret for the somnolent little black village of that bare east coast, – where there are no woods, no ships, no sunsets.... only the ocean roaring forever over its beach of black sand. (TY, p. 857)

L'ultima opera di Hearn selezionata per la nostra analisi è *Youma, the Story of a West-Indian Slave*, che racconta la storia di una schiava durante il periodo abolizionista, sempre nelle Indie occidentali, offre all'autore l'occasione per creare un'opera letteraria e allo stesso tempo un documento storico, oltre che un affresco della società creola e della sua complessità identitaria¹³. Il

¹³ « Dans *Deux ans dans les Antilles Françaises*, Saint-Pierre semble surgir de ses ruines, tandis que Lafcadio Hearn s'y révèle l'interprète le plus fin et le plus sympathique de l'âme de la

personaggio femminile di Youma, un'affascinante *filles de couleur* rappresentante della bontà e dell'abnegazione, è collocato, infatti, all'interno della comunità dei nègres di Saint-Pierre che lo scrittore aveva imparato a conoscere e alla quale si era particolarmente affezionato. La storia della giovane *da*¹⁴ Youma, è liberamente ispirata da uno dei tanti *contes* che Hearn aveva sentito raccontare dai *vieillards* della città e dal quale parte la narrazione del suo romanzo, scritto proprio nei luoghi della Martinica descritti nel libro¹⁵.

Il personaggio della *câpresse* Youma, protagonista della storia, viene descritto con toni amorevoli, come se lo scrittore avesse realmente conosciuto la donna, che è perfettamente integrata nella famiglia dei blancs e in tutta la comunità di St. Pierre, amata e rispettata da tutti nonostante la sua condizione di schiava:

There are old persons still living in Saint Pierre who remember Youma, a tall *capresse*, the property of Madame Léonie Peyronnette. The servant was better known than the mistress; [...] Youma was a pet slave, and also the godchild of Madame Peyronnette [...] (Y, p. 219)

Martinique», p. 10. Introduzione di Marc Logé alla traduzione francese di *Youma*, pp. 9-12. Per i riferimenti bibliografici si veda la bibliografia relativa al corpus letterario.

¹⁴ Termine creolo equivalente di tata, simile al nostro colloquiale “dada”. Ecco come lo scrittore descrive la particolare figura della *da* all'interno della società creola:

The *da*, during old colonial days, often held high rank in rich Martinique households. The *da* was usually a creole negress, – more often, at all events, of the darker than of the lighter hue, – more commonly a *capresse* than a *mestive*; but in her particular case the prejudice of color did not exist. The *da* was a slave; but no freedwoman, however beautiful or cultivated, could enjoy social privileges equal to those of certain *das*. The *da* was respected and loved as a mother: she was at once a foster-mother and nurse. (Y, p. 218)

Some are yet to be seen in Saint Pierre.... There is a very fine house on the seaward side of the Grande Rue, for example, on whose marble door-step one may be observed almost every fine morning, – a very aged negress, who loves the sun. That is Da Siyotte. (Y, p. 219)

¹⁵ « Cette histoire, écrivit-il à un de ses amis, est vraie en substance. La jeune fille refusa, dans les circonstances héroïques que j'ai décrites, l'aide de ses frères et l'échelle. Bien entendu, il se peut que je l'aie idéalisée, elle, mais non son acte. L'incident du serpent a également eu lieu. Mais l'héroïne était une autre personne, une fille de plantation que célébra l'historien Rufz de Lavison. J'ai écrit ce roman à la Martinique près des scènes décrites et à l'ombre de la Croix portant le Christ noir». Dall'introduzione di Marc Logé a *Youma*, op. cit., p. 11.

La giovane Youma ha stretto legami molto profondi con la famiglia che l'ha accolta, soprattutto con la figlia della padrona, Aimée, che seguirà anche dopo il matrimonio nella nuova casa. Questo ed altri momenti della vicenda, diventano sotto la penna di Hearn validi espedienti narrativi per avviare una serie di descrizioni sul *milieu* martinicano e nello specifico della tanto amata città di St. Pierre¹⁶. Infatti, man mano che seguiamo l'evoluzione del plot narrativo, siamo in grado di ripercorrere i luoghi dell'isola, e ricostruire una sorta di mappa dei vari teatri della vicenda. Ad esempio, le parentele e le relazioni affettive tra i personaggi sono tracciate topograficamente, come se lo spazio martinicano dovesse anch'esso rientrare tra la lista degli attanti romanzeschi:

.... At nineteen Aimée made a love-match, – marrying M. Louis Desrivères, a distant cousin, some ten years older. M. Desrivères had inherited a prosperous estate on the east coast; but, like many wealthy planters, passed the greater part of the year by preference in the city; and it was to his mother's residence in the Quartier du Fort that he led his young bride. Youma, in accordance with Aimée's wish, accompanied her to her new home. It was not so far from Madame Peyronnette's dwelling in the Grande Rue to that of the Desrivères in the Rue de la Consolation [...] (Y, p. 221)

She (Aimée) had gone out with her husband in an open carriage, for a drive on the beautiful mountain route called La Trace; (Y, p. 221)

Lunghe e intense descrizioni paesaggistiche si alternano alla narrazione della vicenda principale, e oltre al tradizionale ruolo di pausa o funzione didascalica, tipici della scrittura ottocentesca, conferiscono ritmo allo stesso racconto, come emerge da questo percorso immaginario che va dalla cittadina di St. Pierre alla piantagione di Anse-Marine, di proprietà del marito di Aimée, Desrivères:

It is a long ride from Saint Pierre over the mountains to the plantation of Anse-Marine, – formerly owned by the Desrivères; but the fatigue of six hours in the saddle under the tropic sun is not likely to be felt by one susceptible to those marvellous beauties in which the route abounds. Sometimes it rises almost to those white clouds that nearly always veil the heads of the great peaks ; –sometimes it slopes down through the green twilight of primitive forests ; –sometimes it overlooks vast depths of valley

¹⁶ « Lafcadio Hearn découvrit les tropiques en 1887, et cette découverte marqua, pour ainsi dire le tournant de sa vie. En débarquant à Saint-Pierre, il comprit que « la Circé tropicale » l'avait envoûté et qu'il ne saurait jamais se libérer de son ensorcellement». *Ibidem*, p. 9.

walled in by mountains of strange shapes and tints ; – sometimes it winds over undulations of cane-covered land, beyond whose yellow limit appears the vapory curve of an almost purple sea. (Y, pp. 221-222)

Interessante la scelta di Hearn di far immedesimare il lettore in questa virtuale discesa dalla piantagione al mare, attraverso l'uso di una seconda persona generica, *you*, che in realtà è una tecnica per conferire verosimiglianza alla descrizione:

[...] as you begin the long descent, through cane fields and *cacaoyères*, from the wooded heights to the further sea, [...] Behind you, and to north and south, the *mornes* heighten their semicircle above the undulating leagues of yellow cane, – and beyond them sharper summits loom, all violet, – and over the violet tower successive surgings of paler peaks and cusps and jagged ridges, – phantom blues and pearls. (Y, p. 222)

Il ritmo del testo descrittivo segue il trotto del cavallo che accompagna l'ipotetico personaggio lungo i pendii e i sentieri dei *mornes* che portano fino alla piantagione sottostante:

You ride on, sometimes up a low wide hill, sometimes over a plateau, – more often down a broad incline, – the sea alternately vanishing and reappearing, – and leave the main road at last to follow a way previously hidden by rising ground, – a plantation road, bordered with cocoa-palms. It brings you by long windings, between canes that shut off the view on either hand, to one of the prettiest valleys in the world. (Y, p. 222)

e fa una pausa quando egli tira le briglie per contemplare dall'alto del *morne* la pianura sottostante e il campo di canne, e lontano all'orizzonte la distesa di acqua salata:

At least you will deem it so, as you draw rein at the verge of a *morne*, to admire the almost perfect half-round of softly wrinkled hills opening to the sea, – whose foam-line stretches like a snowy quivering thread between two green peaks, over a hand of ebon beach ; – and the golden expanse of canes below ; – and the river dividing it, broadening between fringes of bamboo, to reach the breakers ; – and the tenderness of shadows blue-tinted by vapors, the flickering of sunlight in the silver of cascades, the touching of sky and sea beyond all. (Y, p. 222)

Infine, lo sguardo si posa sulla piantagione e sulle costruzioni circostanti, di proprietà dei Desrivières, e passa in rassegna i diversi edifici che costituiscono il regno dei *blancs*, come la residenza del padrone, la distilleria, il villaggio di capanne degli schiavi...:

Last, you will notice the plantation buildings on a knoll below, in a grove of cocoa-palms ; – the long yellow-painted mill, with its rumbling water-wheel and tall chimney; the *rhommerie*, the sugar-house ; – the village of thatched cabins, with banana leaves fluttering in tiny gardens; – the single-story residence of the planter, built to resist winds and earthquakes; – the cottage of the overseer ; – the hurn-cane-house, or *case-à-vent*; – and the white silhouette of a high wooden cross at the further entrance to the little settlement. (Y, p. 222)

All this was once the property of the Desrivières, – the whole valley from shore to hill-top [...] (Y, p. 222)

Al di là della tradizionale descrizione paesaggistica, fatta da un personaggio o dal narratore stesso, Hearn mette in atto in quest'opera un'inedita tecnica scritturale che richiama il metadiscorso sull'arte e la letteratura, già trattato in *A midsummer trip to the West Indies*. Qui il pretesto narrativo riguarda strettamente il personaggio di Youma e la figura della *da*, in quanto l'abitudine della *bonne* di raccontare favole e storie alla piccola Mayotte, la figlia di Aimée, scomparsa prematuramente, diventa occasione per lo scrittore di riflettere sul comune trattamento dello spazio nella narrazione fantastica, europea e creola. Infatti, la natura e il paesaggio antillani dove la figlia dei blancs è cresciuta e vive, diventano per lei teatro delle scene e dei personaggi protagonisti delle sue storie infantili, come dimostrano i seguenti estratti:

The scenes are laid among West Indian woods and hills, or sometimes in the quaintest quarter of an old colonial port. The European cottage of folk-tale becomes the tropical case or ajoupa, with walls of bamboo and roof of dried cane leaves ; [...] (Y, p. 224)

[...] and each spot of hill or shore or ravine visited in her morning walks with Youma, furnished her with the scenery for some impossible episode.... (Y, p. 225)

.... In the morning Youma usually took Mayotte to the river to bathe, – in a clear shallow pool curtained with bamboos, where there were many strange little fish to be seen ; – sometimes in the evening, an hour before the sun-setting, she would take her to the sea-beach, to enjoy the breeze and watch the tossing of the surf. (Y, p. 225)

E la scelta di raccontare una storia creola all'interno della narrazione principale, secondo la tecnica delle scatole cinesi o *mise en abyme* narrativa, potrebbe rientrare nell'intenzione autoriale di fornire un racconto *in itinere* e in continua

evoluzione, la cui fine può essere riscritta e riadattata addirittura da una bambina come Mayotte:

DAME KÉLÉMENT

All about her she could see nothing but trees and lianas ; – all the ground was covered with slippery green roots; and the trees were so high, and the lianas so woven between them, that there was very little light. She was lost in the *grands-bois*, – the great woods which swarm with serpents.... (Y, p. 226)

Mayotte's morning visits to the river with Youma had furnished her with material for the imaginative scenery of the last part of this foolish little story, which delighted her so much that she made her nurse repeat it over and over again. (Y, p. 228)

La vicenda di Youma prosegue con l'entrata in scena di un suo spasimante, Gabriel, schiavo presso la proprietà Desrivères, che così viene descritto dalla stessa Youma, ispirata da sentimenti d'amore misti a libertà e gioia, gli stessi che la bellezza della natura e dei suoi elementi hanno sempre suscitato in lei:

Gabriel!... He seemed to open to her the day of a new world full of all that her being longed for, – light, and joy, and melody: he appeared to her in some way blended with the freedom of air and sun, of river and sea; fresh scents of wood and field; the long blue shadows of morning, the rose-light of tropical moonrise; and the songs of the *chantrelles*, and the merriment of dances under the cocoa-palms to the throbbing thunder of the drums. (Y, p. 233)

She wished to be beautiful – and they said she was beautiful – (*yon bel-bois*, like a shapely tree, like a young palm) – only for his sake. (Y, p. 233)

Only three days more; and she would have to leave Anse-Marine, – would see Gabriel no more... They were going to return to the dull hot city in the dullest and hottest month of the year... (Y, p. 234)

Il nuovo personaggio di Gabriel rappresenta la possibilità di scampare alla condizione di schiavitù alla quale Youma è destinata, e ai suoi sogni di libertà si associa l'isola inglese della Dominica, che appare all'orizzonte come un miraggio, una visione quasi proibita, che ispira nella giovane schiava sentimenti contrastanti:

He pointed beyond the valley, over the sea to the northeast, where loomed a shape of phantasmal beauty, – a vision only seen in fairest weather. Out of the purpling ocean circle, the silhouette of Dominica towered against the amethystine day, – with crown of ghostly violet peaks, and clouds far curled upon them, like luminous wool of gold. (Y, p. 234)

da un lato, infatti la tentazione di fuggire via, di condurre finalmente in terra inglese quella vita da donna libera, da sempre bramata:

[...] her gaze continued fixed upon the shining apparition in the horizon, that tempted her will with its vapory loveliness. Slowly, while she gazed, it took diaphanous pallor, – began to fade into the vast light. Then, as the sun climbed higher, it passed mysteriously away: there remained only the clear-colored circling sea, the rounded spotlessness of the summer heaven.... But the luminous azure memory of it lingered with her, – burned into her thought. (Y, p. 234)

But he (Gabriel) did not answer – stood rigid and grin as the black rock behind him, – looking always to the horizon, where the place of his hope had been, – free Dominica, with its snakeless valleys, – all viewless now, veiled by the vapors of evening. (Y, p. 411)

e che si tramuta anche in una sorta di sogno, dove Youma bambina cammina mano nella mano con la madre, mentre in lontananza l'isola della Dominica appare come una labile visione, bellissima ma inafferrabile:

They two were walking somewhere she had been long ago, – somewhere among mornes: she felt the guiding of her mother's hand as when a child. And before them as they went, something purple and vague and vast rose and spread, – the enormous spectre of the sea, rounding to the sky. And in the pearliness over its filmy verge there loomed again the vision of the English island, with long shreadings of luminous cloud across its violet peaks.... Slowly it brightened and slowly changed its color as she gazed; and all the peaks flushed crimson to their tips, – like a budding of wondrous roses from sea to sun.... (Y, p. 414)

dall'altro lato, invece, i ricordi di una vita tutto sommato felice e soddisfacente in compagnia della famiglia dei békés che le ha offerto protezione e fiducia, e dalla quale fatica a separarsi, convinta che la sua fuga sarebbe interpretata come un terribile tradimento:

She began to recall, – in shining soft succession, – many delightful days. Days of her childhood, above all, – with Aimée, when they played together in the great court of Madame Peyronnette's house in the high street – the beautiful sunny court with its huge-leaved queer plants and potted palms, – where the view of the splendid bay lay all open in blue light from the Grosse-Roche to Fond-Carré ; with ships coming and going over the horizon, or drowsily swaying at anchor, [...] (Y, p. 235)

All'interno della vicenda di Youma e dunque della sua personale lotta tra la schiavitù e la libertà, tra la fedeltà al padrone e la dignità personale, tra l'istinto

e l'abnegazione, lo spazio e la sua rappresentazione assumono una nuova valenza, e i luoghi descritti diventano portatori di significati più profondi, strettamente legati all'identità dei personaggi. In questa prospettiva, la descrizione della valle di Anse-Marine, ad esempio, fa emergere un'immagine piuttosto negativa della natura e del paesaggio, e presenze diaboliche o spettrali si fanno strada nell'intricata vegetazione circostante¹⁷:

A strange coast is that on which the valley of Anse-Marine opens, – a coast of fantastic capes and rocks with sinister appellations, in which the Devil is sometimes mentioned. Black iron ore forms the high cliffs; but countless creepers tapestry them, and lianas everywhere dangle down to meet the shore fringe of *patate-bò-lanmè*, – the vivid green sea-vine, – crawling over a sand black as powdered jet. (Its thick leaves when broken show a sap white as milk; and it bears a beautiful carmine cup-shaped flower.) The waves are very long, very heavy; – they crumble over with a crash that deafens, and ghostly uptossings of foam as of waving hands. (Y, p. 408)

Un onnipresente personaggio del paesaggio antillano e dei suoi affreschi, il mare, ritorna qui con grande intensità a rappresentare l'aspetto più devastante e tragico della natura, quel mare che nella cultura creola è portatore di maledizione e dolore, e che abbiamo già incontrato come *leitmotiv* di tutta l'opera di Confiant¹⁸:

The sea is never quiet there: north and south the *falaises* perpetually loom through a haze of tepid spray, – rising like smoke to the sun.... There is a creole legend that it was not so in other years ; – that a priest, mocked by fishermen, shook his black robe against the sea, and cursed it with the curse of eternal unrest.... And the fishing-boats and the spread nets rotted on the beach, while men vainly waited for the sea to calm.... The foam line never vanishes through the year: it only broadens or narrows, as the surf becomes, under the pressure of the trade-winds, more or less dangerous. (Y, p. 408)

Sometimes it whitens far up the river mouths, leaps to the summit of the cliffs, and shakes all the land, – though there is scarcely a breeze, and not one cloud in the sky. At such a time you will see that far out, even to the

¹⁷ Hearn stabilì con la natura antillana un ambiguo rapporto di odio e amore, fino a quando la sua passione per le West Indies e il suo popolo lo portò ad apprezzare un po' alla volta anche la violenza della natura tropicale: « Il avoua que le Nord lui paraîtrait dorénavant « inerte, telle une partie engourdie de notre planète. » La Nature tropicale, par contre, l'enchantait, et pourtant il en constata la tyrannie. « Ici, la Nature ne vous permet ni de penser, ni d'étudier sérieusement, ni de travailler vraiment. [...] Puis, peu à peu, cette Nature nue, chaude, sauvage, amoureuse réussit à vous persuader que le travail et l'effort sont insensés, et que sans eux la vie peut pourtant être très douce ». *Ibidem*, p. 10.

¹⁸ Cfr. con il personaggio del mare nelle diverse opere di Confiant, nella sezione francofona del terzo capitolo. Si rimanda a tal proposito all'analisi comparatistica tra scrittori francofoni e anglofoni del capitolo 5.

horizon, the flood is blue as lapis lazuli, and smooth as a mirror: the thunder and the foaming do not extend beyond the coast. That is a *raz-de-marée*, – a *raz-de-marée du fond*: the sea swinging from the depths, – rocking from the bottom. This spectacle may endure two, three, four days; and then cease mysteriously as it began. (Y, pp. 408-409)

A testimonianza del ruolo del paesaggio come attante romanzesco e delle modalità di rappresentazione messe in atto da Hearn, forniamo una serie di estratti del libro dove la descrizione della natura dei mornes durante la stagione successiva al lungo *hivernage*, una sorta di primavera tropicale, appare sotto una luce diversa, nuova rispetto alle precedenti descrizioni paesaggistiche. Sembra quasi che il paesaggio emerso dal *renouveau*, rifletta il rinnovato stato d'animo di Youma dopo la decisione di non partire con Gabriel e di rimanere fedele alla famiglia d'appartenenza: così come il personaggio si libera del peso dell'indecisione che l'attanaglia, la natura si scrolla di dosso il triste manto invernale:

The season, of heavy humid heat and torrential rains, – the long *hivernage*, – had passed with its storms ; – and the season of northeast winds, when the heights grow cool ; – and the season of dryness, when the peaks throw off their wrappings of cloud. It was the *renouveau*, the most delicious period of the year, – that magical spring-time of the tropics, when the land suddenly steepens itself in iridescent vapor, and all distances become jewel-tinted, while nature renews her saps after the bleaching and withering of the dry months, and rekindles all her colors. (Y, p. 415)

The forests covered themselves at once with fruit and flowers; the shrivelled lianas revived their luminous green, put forth new million tendrils, and over the heights of the *grands bois* poured down cataracts of blue, white, pink, and yellow blossom. The palmistes and the angelins appeared to grow suddenly taller as they shook off their dead plumes ; – an aureate haze hung over the valleys of ripe cane ; – and mountain roads began to turn green almost to their middle under the immense invasion of new-born grasses, herbs, and little bushes... (Y, p. 415)

The enormous cone of Pelée, which through the weeks of north winds had outlined the cusps of its cratered head against the blue light, once more drew down the clouds about it, and changed the tawny tone of its wrinkled slopes to lush green. Soft thunders rolled among the hills; tepid dashes of rain refreshed the earth at intervals ; – the air grew sweet with balsamic scents ; – the color of the sky itself deepened... (Y, p. 415)

Nella parte conclusiva della vicenda, quando scoppia la rivolta degli schiavi fomentata dalle illusioni di libertà che l'abolizione del 1848 porta nelle isole colonizzate, lo spazio diventa teatro della Storia e delle storie allo stesso tempo,

non solo attraverso la topografia della ribellione, di quei quartieri, strade, mornes..., che passeranno alla storia come luoghi-simbolo della lotta alla schiavitù:

It was in the Quarter of the Fort, – the most ancient part of the city, situated on an eminence, and isolated by the Rivière Roxelane, – that the white creoles found themselves least safe from attack. (Y, p. 417)

And other moaning signals responded faintly, – from the valley of the Roxelane and the terraces of Perrinelle, – from the Morne d'Orange and the Morne Mirail and the Morne Labelle: the travailleurs were coming!... (Y, p. 418)

Le ultime descrizioni che Hearn riserva al paesaggio alla fine della vicenda, informano e sono informate dai momenti cruciali della storia di Youma: ad esempio, i due passaggi seguenti, il primo immediatamente precedente lo scoppio della rivolta, il secondo successivo alla morte di Youma e Mayotte intrappolate nel rogo della casa circondata dagli schiavi ribelli, denotano entrambi una profonda *liaison* tra la prospettiva con cui si osserva il paesaggio e gli eventi narrati:

.... Sunset yellowed the sky, – filled the horizon with flare of gold ; – the sea changed its blue to lilac ; – the mornes brightened their vivid green to a tone so luminous that they seemed turning phosphorescent. Rapidly the glow crimsoned, – shadows purpled; and night spread swiftly from the east, – black-violet and full of stars. (Y, p. 418)

The yellowing light swelled, – expanded from promontory to promontory, – palpitated over the harbor, – climbed the broken slopes of the great volcano leagues through the gloom. The wooded mornes towered about the city in weird illumination, – seeming loftier than by day, – blanching and shadowing alternately with the soaring and sinking of fire ; – and at each huge pulsing of the glow, the white cross of their central summit stood revealed, with the strange passion of its black Christ. (Y, p. 425)

E se lo scenario della rivolta si accende di colori forti e passionali, il giallo oro, il nero violaceo, il rosso porpora, che rendono nitida e luminosa, quasi fosforescente, l'immagine del paesaggio teatro della Storia, gli stessi colori caratterizzano la scena finale del libro, questa volta simboli del fuoco e della morte. L'immagine della croce bianca che si staglia nel paesaggio infuocato, e la passione del *black Christ* non sono altro che la metafora del sacrificio e dell'abnegazione attraverso i quali la schiava Youma ha espiato le colpe dei blancs.

Vogliamo concludere la nostra analisi delle opere di Hearn riportando due bellissime presentazioni dell'autore e della sua opera creola, che evocano l'arte di Breton e Gauguin in omaggio ad un'opera poliedrica come quella hearniana, dove la passione dell'uomo per la terra e la cultura antillane si sposa con le doti dell'impareggiabile artista:

Qu'il me suffise de comparer bien des tableaux (descriptions des forêts ou du marché au poisson) aux célèbres poèmes d'André Breton dans *Martinique charmée de serpents*... Un tel rapprochement vaut toutes les louanges.

Lafcadio Hearn est à la Littérature un peu ce que Gauguin est à la Peinture. Fils du Nord, mais passionnément épris de ces terres tropicales que l'un et l'autre découvrirent, ces hommes ont vécu le mot de Stendhal : la patrie est là où l'on est bien. Alors passionnément et sans jeu, ils sont entrés en symbiose avec leur terre d'élection à tel point que l'autochtone lui-même n'a pas plus de titre qu'eux à s'en prévaloir.

L'œuvre créole de Lafcadio Hearn – qu'il s'agisse de la description du vieux Saint-Pierre ou de ses impressions de voyage – a le mérite d'être, en même temps qu'une œuvre littéraire, un admirable document historique.¹⁹

4.2 ...ai moderni cantori dell'arcipelago caraibico

4.2.1 La *new map* di Walcott

Se la lettura delle opere di Hearn ci fa fare un salto indietro nel tempo e nello spazio, nelle Antille di fine Ottocento, le creazioni di due voci capisaldi della letteratura caraibica di lingua inglese, Walcott e Brathwaite²⁰, ci riportano all'arcipelago caraibico dei nostri tempi, non più paradiso esotico dei colonizzatori, bensì teatro moderno della lotta tra la difesa della cultura creola e la nuova colonizzazione, lenta ed inesorabile, causata dalla modernità e dal

¹⁹ La prima è una citazione di Jack Corzani contenuta nella Prefazione a *Un voyage d'été aux Tropiques*, cit., p. X; la seconda è un estratto della *Note de l'éditeur* in apertura a *Youma*, cit., p. 6.

²⁰ Lo studioso J. D. Bobb mette a confronto le poetiche dei due scrittori anglofoni in un recente saggio sulla poesia caraibica che non può prescindere dalla violenza della Storia della colonizzazione. J. D. BOBB, *Beating a Restless Drum, The Poetics of Kamau Brathwaite and Derek Walcott*, Africa World Press, Trenton NJ and Asmara, Eritrea, 1998. Si rimanda a tale contributo per un'analisi più approfondita della poetica di Walcott e Brathwaite.

progresso. Le motivazioni alla base della nostra scelta di *Omeros*²¹, il capolavoro che ha consacrato il Premio Nobel per la letteratura Walcott nel 1992, sono racchiuse in questi pochi versi tratti dall'opera:

I sang of quiet Achille, Afolabe's son,
who never ascended in an elevator,
who had no passport, since the horizon needs none,
[...]
I sang our wide country, the Caribbean Sea. (OM, *Chapter LXIV*, I, p. 542)

che restituiscono immediatamente l'atmosfera di un'opera che di epico non ha solo la forma (si tratta, infatti, di un poema), ma anche i contenuti. Gli echi omerici costellano tutta la narrazione, a partire dai nomi dei personaggi fino alle descrizioni, da *epos* appunto, dell'isola di Saint Lucia che sotto la penna di Walcott assume una luce tutta particolare, quasi una moderna Troia dei Caraibi. Come Helen, infatti, l'isola è al centro di continue mire, in passato contesa da Francia e Inghilterra, ora vittima del progresso e del turismo sfrenato che mettono in pericolo le bellezze della natura isolana.

Attraverso una giostra di immagini e un linguaggio metaforico irruente e bizzarro, sapientemente celati dall'aurea poetica, Walcott canta l'arcipelago dei Caraibi e le sue storie come un moderno Omero, scrittore ed esploratore, amante dell'arte così come della vita, e soprattutto del mare. Ed è proprio l'oceano²², e tutto il suo universo, il vero protagonista dell'opera, come traspare dal titolo che, oltre ad omaggiare l'antico cantore di Achille, nasconde nella sua etimologia un forte legame con la natura e il paesaggio dell'arcipelago caraibico, come ci spiega lo stesso scrittore in questi versi ormai diventati celebri:

[...] I said: «Omeros»,

and *O* was the conch-shell's invocation, *mer* was
both mother and sea in our Antillean patois,
os, a grey bone, and the white surf as it crashes

and spreads its sibilant collar on a lace shore. (OM, *Chapter II*, III, p. 28)

²¹ D'ora in poi l'opera sarà citata tramite la sigla OM. Per i riferimenti bibliografici di questa e altre opere di Walcott si rimanda alla sezione anglofona del corpus letterario.

²² Sulle valenze storico-culturali del mare e dell'oceano nella poetica di Walcott, e il parallelo "sea is history", il mare è la storia, si veda la riflessione contenuta in D. WALCOTT, "The Sea is History" in *The Star-Apple Kingdom*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1997, pp. 25-28.

I molteplici significati reconditi nell'opera magistrale *Omeros*²³, ci invitano a seguire Walcott nella sua personale esplorazione del paesaggio caraibico, che fin dai primi versi emerge come una delle tematiche principali, oltre che grande personaggio del libro²⁴.

L'intensità dell'opera, il valore intertestuale delle citazioni, i continui richiami ai grandi nomi della letteratura e della Storia che costellano la narrazione, oltre alla moltitudine di luoghi, vicende e personaggi che gravitano attorno all'universo narrativo del poema-romanzo di Walcott, impongono certamente una lettura di *Omeros* che si limiti alla mera ricerca di tematiche e spunti attinenti al nostro specifico discorso sulla rappresentazione dello spazio. Consapevoli del rischio che s'incorre quando si affronta l'analisi critica di un'opera di questo stampo e del fatto che il nostro lavoro analitico non segue che una delle potenziali piste di lettura dell'opera, vogliamo qui fornire la nostra personale recezione di *Omeros*.

Seguendo la struttura originale dell'opera, secondo un ordine dei brani da noi selezionati che rispecchi la successione dei libri e dei rispettivi capitoli, tenteremo di analizzare il ruolo che la dimensione spaziale assume nella narrazione walcottiana, attraverso le modalità di raffigurazione dell'isola di Saint Lucia, e della sua capitale Castries, che lo scrittore mette in atto. Nonostante la realtà isolana protagonista della nostra ricerca sia stata finora soprattutto l'isola martinicana, con qualche rapido salto alle altre isole dell'arcipelago, con Walcott, e come vedremo più avanti anche con Braithwaite, l'universo letterario si amplia all'intero bacino dei Caraibi, e nello specifico ad altre isole circostanti la Martinica. La possibilità di esplorare il paesaggio e la natura di Saint Lucia, ad

²³ «Omeros conta quasi ottomila versi, suddivisi in sette libri e sessantaquattro capitoli – non canti. È un poema in terzine: il verso è una sorta di pseudo-esametro e lo schema delle rime imita quello dantesco. Nell'intenzione di Walcott questa struttura vorrebbe omaggiare i due maestri del genere, Omero e Dante. [...] si tratta in verità di un verso molto lungo, con una forte cesura al mezzo, che Walcott definisce «roughly hexametrical» e la cui cadenza stinge in quella della prosa». MOLESINI A., *Nella macina della risacca*, p. 561, postfazione alla traduzione di *Omeros*, nell'edizione da noi citata. Si veda il corpus letterario per i riferimenti bibliografici.

²⁴ «È così che l'isola diventa uno dei personaggi del romanzo, al pari del mare a-storico che la cinge, delle albe e dei tramonti, della giungla e dei temporali che ne attraversano i giorni». *Ibidem*, p. 574.

esempio, oltre a fornire un metro di paragone nell'analisi dello spazio martinicano, ci permette, infatti, di scandagliare il rapporto tra uomo e natura, e tra spazio e identità, così come la Storia lo ha declinato attraverso i secoli nelle diverse, eppure simili, realtà isolate dell'arcipelago caraibico.

Le numerose storie parallele che animano il libro sono sempre ambientate nell'isola natale di Walcott: è a Saint Lucia che si snodano le vicende dei giovani personaggi, i moderni pescatori Achille ed Hector che si contendono la bella cameriera creola Helen, e non solo; che i non più giovani Philoctete e Seven Seas conducono la loro esistenza, tra gioie e dolori, consigli elargiti e ferite mai rimarginate; che Ma Kilman cura le pene del corpo e dell'anima nel suo "No Pain Café"; che i bianchi Plunkett, il Maggiore Dennis e la moglie Maud cercano fino alla morte le risposte ai loro perché, tracciando con devozione e abnegazione un profilo dell'isola, lui su mappe storiche, lei su trapunte ricamate. E sempre tra i *Pitons* di Saint Lucia s'innalzano le voci narranti dell'opera, una autorevole e antica, quella di Omeros, l'altra autoironica e moderna, la Voce Narrante, quella dell'io autoriale, entrambe a decantare il poema epico di una terra tremendamente bella come una donna, e come una donna contesa tra due uomini, tra due mondi, tra due potenze. E la dannazione che da secoli si ripete condannando la beltà di una donna all'infelicità, come Elena di Troia all'onta della guerra fratricida, così Saint Lucia, doppiamente vittima, prima della colonizzazione storica, poi del progresso galoppante.

Prima di avviare la nostra analisi di *Omeros*, riteniamo necessarie alcune precisazioni sulle specificità narrative e stilistiche dell'opera, validi strumenti di comprensione dell'uso dello spazio, e del linguaggio scelto per descriverlo, che Walcott adotta in questa sua opera²⁵.

²⁵ «C'è una somiglianza tra lo stile di Walcott e la natura delle isole dei Caraibi. La vegetazione è troppo fitta, gli alberi troppo alti, i fiori hanno colori e profumi troppo forti e diversi; [...] La ricchezza immaginifica, gli accostamenti verbali, la sensualità che gorgoglia nei torrenti di metafore: tutto conferisce a questa poesia di trecento pagine la densità espressiva di un sonetto». *Ibidem*, p. 577.

Innanzitutto, la particolare natura del libro, a metà tra poema e romanzo ²⁶, tra sonetto e racconto, permette allo scrittore di giocare con la scrittura e di creare innesti di toni, stili, linguaggi, con un originalissimo *mélange* di inglese e patois creolo, di tono aulico e popolare, di *epos* e satira. Inoltre, la frontiera tra narrazione e descrizione, tra scrittura e pittura, è molto labile in Walcott ²⁷: se il libro trasuda di immagini e visioni, non solo paesaggistiche, la cui verosimiglianza tende ad annientare il testo narrativo, con il *frame*, l'istantanea che prevalgono sulla durata dell'azione, allo stesso tempo il rapido incalzare delle immagini, la pennellata del poeta che per un attimo si fa artista ²⁸, danno il ritmo alla narrazione che si fa sempre più frenetica e coinvolgente. Infine, vedremo come le descrizioni della natura caraibica, gli affreschi di Saint Lucia e delle Antille, la presenza costante di elementi naturali come il mare, gli uccelli, la luna, la spiaggia... in breve l'elogio della bellezza del paesaggio isolano caro allo scrittore non è altro che una metafora, l'incarnazione geografica, la trasposizione nello spazio di una sensazione che aleggia come un'ombra lungo tutto il racconto: il senso della perdita, dell'abbandono, la rassegnazione di fronte al fatto che ciò che è stato non sarà mai più, e insieme la consapevolezza che nella natura resta una traccia della bellezza passata, così come negli occhi di un'anziana donna vi rimane il guizzo di una giovinezza ormai sfiorita.

Il libro si apre con il rito del taglio degli alberi trasformati in canoe sotto un'alba augurale, simbolo del legame tra l'uomo e la natura, ma allo stesso tempo del passaggio dalla tradizione alla modernità, gesto profetico e sacrale dell'uccisione degli alberi-dei, in contrasto con il personaggio di Philoctete che esplode in una risata dissacrante che risuona in tutta La Sorcière, il vulcano debolmente attivo dell'isola:

²⁶ «In a large poem, though, the writing is like a novel, and as in a novel, everything is in there – geographic description, the weather, the characters, and the action and so on.»: citazione tratta dall'intervista a Walcott del 1992, contenuta in «New Letters», LIX, 1, pp. 7-15.

²⁷ «Anche se non nelle intenzioni, quella di Walcott è una scrittura più pittorica che filmica, innervata da descrizioni minuziose e dunque, in un certo senso, antinarrative. L'immagine tende spesso a prevalere sull'agire, l'istantanea sulla sequenza cinematografica». MOLESINI A., *op. cit.*, p. 562.

²⁸ «Walcott è un poeta che dipinge, un pittore che scrive». *Ibidem*, p. 573.

BOOK ONE

CHAPTER I

«This is how, one sunrise, we cut down them canoes».
[...]

He has left it to a garrulous waterfall
to pour out his secret down La Sorcière, since
the tall laurels fell, [...] (OM, I, p. 12).

Rotto dalla fragorosa risata del personaggio, e dal rumore delle asce che tagliano i tronchi, il silenzio del paesaggio si riempie dei suoni della natura stessa, ed è come se la scena, prima immobile, si risvegliasse improvvisamente con l'avvio della narrazione. L'iguana, simbolo dell'isola che da essa prende il nome, «Iounalao, la terra dell'iguana», esplora lo spazio dell'isola che vediamo attraverso i suoi occhi statici, testimone del passaggio da un passato in cui erano i popoli indigeni, gli Aruachi, ad adorare gli alberi come tempio degli dèi, ad un presente dove gli stessi alberi sono tagliati in nome di un solo Dio e di una nuova razza:

Then silence is sawn in half by a dragonfly,
as eels sign their name along the clear bottom-sand,
when the sunrise brightens the river's memory
and waves of huge ferns are nodding to the sea's sound.

Although smoke forgets the earth from which it ascends,
and nettles guard the holes where the laurels were killed,
an iguana hears the axes, clouding each lens,

over its lost name, when the hunched island was called
«Iounalao», «Where the iguana was found».
But, taking its own time, the iguana will scale,

the rigging of vines in a year, its dewlap fanned,
its elbows akimbo, its deliberate tail,
moving with island. The slit pods of its eyes

ripened in a pause that lasted for centuries,
that rose with the Aruacs' smoke till a new race
unknown to the lizard stood measuring the trees.

These were their pillars that fell, leaving a blue space
for a single God where the old gods stood before.
The first god was a *gommier*.
[...] (OM, I, pp. 12-14).

L'incipit documentativo sulle origini di St. Lucia lascia presto il posto ad una descrizione metaforica e quasi teatrale, in cui vediamo l'isola dalla strana forma bicorni, le due punte essendo i due mornes, *Gros Piton* e *Petit Piton*, caratteristica visiva del paesaggio isolano, come un personaggio che drizza le orecchie, incuriosito dal macabro sacrificio che alle prime luci dell'alba si consuma in riva al mare, e il cui capro espiatorio è un indifeso *gommier* privo di armatura:

[...] Now, over the pastures,
of bananas, the island lifted its horns. Sunrise
trickled down its valleys, blood splashed on the cedars,

and the grove flooded with the light of sacrifice.
A gommier was cracking. Its leaves an enormous
tarpaulin with the ridgepole gone. [...] (OM, I, p. 14).

Sempre all'alba un personaggio-chiave del libro, il pescatore Achille, rientra dalla sua pesca quotidiana, mentre il villaggio è ancora sotto la coltre dell'ultimo sonno mattutino: anche l'incontro tra l'uomo e il paesaggio circostante sembra essere scandito da una gestualità abituale, come un rito che si ripete ogni giorno, un tacito patto tra l'uomo di mare e gli elementi della natura, prima fra tutte la risacca, che lo accompagnano come veri attanti al suo lavoro:

[...] As he neared the depot,
the dawn breeze salted him coming up the grey street
past sleep-tight houses, under the sodium bars

of street-lamps, to the dry asphalt scraped by his feet,
he counted the small blue sparks of separate stars.
Banana fronds nodded to the undulating

anger of roosters, their cries screeching like red chalk
drawing hills on a board. Like his teacher, waiting,
the surf kept chafing at his deliberate walk.

[...]

This was the light that Achille was happiest in.
When, before their hands gripped the gunwales, they stood
for the sea-width to enter them, feeling their day begin. (OM, III, pp. 18-20).

Intanto, il rito degli alberi procede con il battesimo delle canoe in mare che sono bagnate dall'acqua salata e cavalcano le onde come dei cavalieri, metafora bellica questa che rimanda alla precedente immagine dell'albero spogliato della

sua armatura, come se lo spirito guerriero del dio-albero fosse penetrato nel legno modellato a canoa:

CHAPTER II

[...] Now all the canoes

were riding the pink morning swell. They drew their bows
gently, the way grooms handle horses in the sunrise ,
flicking the ropes like reins, pinned them by the nose –
[...] (OM, I, p. 24).

Ancora l'alba dunque, il *sunrise* ad inaugurare i primi versi del libro, ma stavolta la visione del paesaggio assume una valenza tutta simbolica poiché si tratta di un'immagine, nell'accezione più stretta del termine, vale a dire la realtà immaginata, proiettata dalla mente, nella sua essenza più vera, non attraverso gli occhi ma tramite l'udito: è la visione del mondo di Seven Seas, il personaggio la cui cecità è un chiaro omaggio ad Omero. Una vita di viaggi e una vecchiaia nelle tenebre delle sofferenze, per via di una ferita alla gamba provocatagli da un'ancora, Seven Seas immagina lo spazio come nessun altro, «vede con le orecchie», e le sue descrizioni dei suoni e delle forme della natura sono di grande intensità e rivelano la profonda conoscenza, empatica ed emozionale, della natura che continuamente stilla dalla penna di Walcott:

Seven Seas rose in the half-dark to make coffee.
Sunrise was heating the ring of the horizon
and clouds were rising like loaves. [...]

[...] Then he heard the first breeze
washing the sea-almond's wares; last night there had been
a full moon white as his plate. He saw with his ears. (OM, II, p. 24)

Ed ecco che la voce narrante invoca Omeros, il cantore delle gesta di Achille, affinché sia lui ad accordare quel suono, simile ad un lamento, che racchiude la conchiglia per secoli in fondo al mare e che può avviare la narrazione di quei versi che da tempo attendono. L'invocazione dello scrittore ad Omero, e tutta la serie di similitudini tra la realtà della sua isola e i personaggi o i luoghi omerici, come il faro paragonato all'occhio di Ciclope, non sono altro che un dichiarato omaggio al cantore greco che possiamo ritenere sia stato una delle muse ispiratrici dell'arte di Walcott:

O open this day with the conch's moan, Omeros,

[...] Only in you, across centuries
of the sea's parchment atlas, an I catch the noise
of the surf lines wandering like the shambling fleece

of the lighthouse's flock, that Cyclope whose blind eye
shut from the sunlight. [...]

In you the seeds of grey almonds guessed a tree's shape,
and the grape leaves rusted like serrated islands,

[...]; now I can look back

to rocks that see their own feet when lights nets the waves,
as the dugouts set out with ebony captains,
since it was your light that startled our sunlit wharves
[...] (OM, II, pp. 26-28)

La messa in scena dell'ancestrale lotta tra Achille ed Hector per causa di Helen, che rappresenta sia la donna sia l'isola amata, trasposta sulla spiaggia di Castries dove i due amici si sfidano accerchiati da un capannello di pescatori, viene rinegoziata attraverso la presenza di un inedito attante, la risacca, che sembra esperire empaticamente le sensazioni prima di paura, poi di rabbia, dei duellanti. Il mistero avvolge la causa della lite, in quanto nonostante abbia un nome, Helen, in realtà viene definita come un'ombra, applicabile sia alla silhouette della donna sia al profilo dell'isola vulcanica:

CHAPTER III

[...] Achille walked off and waited

at the warm shallows' edge. Hector strode towards him.
The villagers followed, as the surf abated
its sound, its fear cowering at the beach's rim.

[...] The surf, in anger, gnashing
its tail like a foaming dogfight.

[...] The duel of these fishermen
was over a shadow and its name was Helen. (OM, I, pp. 32-34)

Descrizioni *tout court*, più oggettive e meno poetiche, si alternano nella narrazione del primo libro, come ad esempio il ritratto del bar di Ma Kilman, il *No Pain Café*, e del *milieu* circostante, in cui l'uso del tempo passato e la

precisione dei dettagli rimandano ad una di quelle pause descrittive da romanzo ottocentesco,

Ma Kilman had the oldest bar in the village.
Its gingerbread balcony had mustard gables
with green trim round the eaves, the paint wrinkled with age.

[...] A hot street led to the beach
past the small shops and the clubs and a pharmacy
[...] (II, p. 34)

o la parte a nord del villaggio, descritta come uno scenario da fiaba, grazie all'uso del presente narrativo che rende immediata e nitida l'immagine, se non fosse per l'irruzione della Storia che nel paesaggio ameno dell'isola ha lasciato tracce oscure e arrugginite, *ruins*, come le chiamano gli storici; a patto che sia questa la storia, insinua la voce narrante:

CHAPTER IV

North of the village is a logwood grove whose thorns
litter its dry shade. The broken road has boulders,
and quartz that glistens like rain. The logwoods were once

part of an estate with its windmill as old as
the village below it. The abandoned road runs
past huge rusted cauldrons, vats for boiling the sugar,

and blackened pillars. These are the only ruins
left here by history, if history is what they are.
The twisted logwood trunks are orange from sea-blast;

above them is a stand of surprising cactus.
[...] (OM, I, p. 40)

Tuttavia, la maestria di Walcott nel descrivere e rappresentare lo spazio, la natura, il paesaggio, dove non solo si muovono i personaggi ma che da esso sono mossi, produce originali modalità di raffigurazione degli scenari, con la nascita di immagini dalla sperimentazione e dall'improvvisazione creativa: un esempio è la visione "geografica" del cielo dalla prospettiva di Philoctete il quale, sdraiato sull'erba, osserva la distesa serafica sopra la sua testa e vede un vero e proprio spazio, dove le nuvole sono «bianchi continenti» manovrati da un cielo diventato geografo per un giorno;

[...] Philoctete lay
on his pebbled spine on hot earth watching the sky

altering white continents with its geography.
[...] (OM, II, p. 42)

oppure la prima apparizione del personaggio femminile centrale del libro, la bella Helen, che sembra sorgere come la Venere dalle acque, una visione, un miraggio che dalle fattezze animalesche di una pantera saltata fuori dalla gabbia del cielo, si trasforma in una donna dal passo fiero e consapevole della sua bellezza. Una figura eterea quella dipinta da Walcott che con un “colpo di penna”, l’ultimo verso «looking for work», riporta alla cruda realtà, con una punta di sarcasmo, il personaggio di Helen:

[...] The Lawrence frowned at a mirage.

That was when I turned with him towards the village,
and saw, through the caging wires of the noon sky,
a beach with its padding panther; now the mirage

dissolved to a woman with a madras head-tie,
but the head prod, although it was looking for work.
[...] (OM, II, p. 44)

Di nuovo un miraggio a caratterizzare la visione dell’isola di un personaggio simbolo dell’opera, il Maggiore Plunkett, rappresentante del colonizzatore bianco, ossessionato dalla Storia e oltremodo appassionato di battaglie, cannoni e mappe storiche, che osserva il villaggio sottostante dall’alto della sua casa, sotto la tettoia di paglia, satiricamente paragonata ad un *kraal*²⁹, tipico recinto per il bestiame diffuso nei villaggi africani. Mentre da buon inglese sorseggia la sua birra, le nuvole solcano il cielo come un miraggio dirigendosi verso la Martinica, immagine spensierata immediatamente contrastata, con lucido sarcasmo, dall’insolito paragone tra le verdi isole e le olive, delle quali le potenze colonizzatrici hanno preso solo la polpa, le ricchezze, sputando come noccioli e

²⁹ «Dal portoghese *curral*, spagnolo *corral*, recinto per il bestiame tipico di tanti villaggi dell’Africa del Sud, e per estensione insediamento tradizionale dei Bantu e degli Ottentotti, costituito da un piccolo gruppo di capanne disposte a ferro di cavallo intorno a tale recinto». MOLESINI A., *op. cit.*, nota del Curatore n. 8, p. 553.

semi di anguria, gli scarti, l'inutile, il non-produttivo, dunque la cultura e l'identità locali:

CHAPTER V

[...] Under the peaked thatch
designed like a kraal facing the weathered village,
the raffia décor was empty. [...]

[...] The usual mirage
of clouds in full canvas steered towards Martinique.
[...] We helped ourselves
to these green islands like olives from a saucer,

munched on the pith, than spat their sucked stones on a plate,
like a melon's black seeds. [...] (OM, I, p. 46)

Un'allucinazione, simile ad un miraggio, accompagnerà invece la *nominatio* di St. Lucia che nella mente del maggiore si confonde tra la poetica associazione omerica isola- Helen e la storicamente fondata «Gibilterra dei Caraibi», in seguito alla famosa battaglia tra francesi e inglesi per il dominio dell'isola³⁰:

He smiled at the mythical hallucination
that went with the name's shadow; the island was once
named Helen; its Homeric association

rose like smoke from a siege; the Baffle of the Saints
was launched with that sound, from what was the «Gibraltar
of the Caribbean» [...] (III, p. 56)

Il parallelo tra le immagini dell'isola e il personaggio di Achille è all'insegna dell'ironia, come denota l'uso di metafore animalesche per descrivere il paesaggio che riflette la condizione del personaggio: così l'isolotto a forma di testa di leone è associato al momento in cui Achille va a caccia di conchiglie nei fondali dell'isola, dimostrando le sue capacità da pescatore e uomo virile, mentre la successiva scoperta del tradimento di Helen, in compagnia di Hector sulla spiaggia, accomuna l'isola bicorni al personaggio tradito, attraverso l'uso popolare del termine «horned»:

³⁰ «Nel canale tra le isole Santo Domingo, Guadalupe e Marigalante, nelle Antille francesi, ebbe luogo, tra il 9 e il 12 aprile 1782, il più importante scontro franco-britannico del secolo XVIII. [...] La battaglia prende il nome dalle isole *Les Saintes*, che si trovano in quel canale, a nord di Santo Domingo». *Ibidem*, nota n. 12, pp. 553-554.

CHAPTER VII

He was diving conchs under the lower redoubt
of the fort that ridged the loin-headed islet,
[...]

because now he was horned like the island;
[...] (OM, II, pp. 70-72)

Deluso e amareggiato, Achille si abbandona al ricordo del suo amore per Helen e ripercorre con la memoria e con la vista i luoghi teatro della loro passione, descritti attraverso lo sguardo dell'innamorato ferito, e rievocati con la stessa intensità che li ha caricati di un valore unico perché privato:

Look past that wire fence: we had said the word there,
in the shade of rattling almonds by the airport,
[...]
and, three bays beyond this, in a calm cove at noon,

we swayed together in that metamorphosis
that cannot tell one body from the other one,
where a barrier reef is vaulted by white horses,

by a stone breakwater which the old slaves had built.
[...] (OM, III, p.74)

come la personale visione della città o del morne, che Achille intravede all'alba tra le foglie dopo una notte d'amore con Helen, e tutto appare in miniatura e lontano:

and see between the broad leaves the small white town
below it, and a liner, and on the Morne, the
rust-roofed barracks, and insect cars crawling down. (OM, III, p.76)

L'arrivo di un evento naturale come la pioggia, che nelle Antille diventa un acquazzone interminabile durante la stagione dei cicloni, porta con sé una nuova prospettiva nella descrizione del paesaggio dove gli elementi della natura si confondono, dando vita ad immagini davvero suggestive: la pioggia provoca una «giungla fitta» di rumori o si fa «foresta verticale», creando un muro d'acqua e vento; le colline fradice sembrano «cartiglio» senza nessuna consistenza; il cielo assume di nuovo le linee di una mappa geografica, come appariva a Philoctete disteso sull'erba, e si frantuma in nazioni oppure si fa mangrovia, con i rami che pendono all'ingiù:

CHAPTER IX

Some breeze reported the insult, since the monsoon's

anger coarsened the rain, until between the sty
and water-roped porch grew an impenetrable
jungle that drummed with increasing monotony,

its fraying lianas whipping from each gable
the galvanized guttering belching with its roar.
Then, soaked like paper the hills were a Chines scroll

[...]

The map of heaven was breaking up in nations,

[...] (OM, I, p. 86-88)

In the grey vertical forest of the hurricane season

[...] (OM, III, p. 92)

CHAPTER X

[...] This year, the

rain was an unshifting thicket, the branched sky
grew downwards like mangroves, or an immense banyan.

[...] (OM, I, p. 98)

Passato il temporale, il maggiore Plunkett e la moglie decidono di fare un giro dell'isola, a bordo della loro Land Rover, per godersi lo spettacolo dei mornes che si scrollano l'acqua di dosso e ripercorrere quei luoghi ormai divenuti famosi, per via della Storia, ma che sono descritti attraverso l'emblematica metafora di una cartolina: sia il passato che il futuro di questi luoghi è piatto, privo di spessore, in quanto la rappresentazione che ne fanno gli storici con le loro mappe incartapecorite, e gli operatori turistici con depliant e guide patinate, rimane sempre un'immagine superficiale, apparente, di facciata, di una terra che fatica a far emergere la verità:

Once the rains passed they took the olive Land Rover
round the shining island, up mornes with red smudges
of fresh immortelles with old things to discover;

the deep-green crescents held African villages
that, over centuries, had roofed their shacks with tins,
erected a square stone church, until by stages,

the shacks would creep down the ridges to become towns.
That was how History saw them. He studied the course
that it offered: the broken roads, the clear rivers

that congealed to sepia lagoons, [...]
[...] Pretty, dangerous streams.

Their past was flat as a postcard, and their future,
a brighter and flatter postcard, printed the schemes
of charters with their poverty-guaranteed tour. (OM, II, p. 102)

Man mano che la coppia di bianchi procede nell'esplorazione del paesaggio di Saint Lucia, i luoghi simbolo dell'isola appaiono con tutta la loro maestosità, come il vulcano La Sorcière, il cui nome francese, che significa la strega, caratterizza il parallelo con il personaggio di Ma Kilman, la proprietaria del bar del villaggio, conosciuta da tutti per le sue doti da sibilla e la sua vasta conoscenza delle piante curative locali (è chiaro qui il richiamo alla maga Circe omerica). La descrizione del vulcano si confonde con la visione della donna, il cui fazzoletto di madras richiama l'arcobaleno di colori che segue la tempesta e avvolge come un manto la montagna:

but sunshine broke through the misty precipices

with a double rainbow that turbanned La Sorcière,
the sorceress mountain with a madras kerchief
and flashing spectacles. They called her Ma Kilman
because the village was darkened by their belief
in her as a *gardeuse*, sybil, obeah-woman
[...] (OM, II, p. 102)

La descrizione dei mornes e del paesaggio circostante continua man mano che l'automobile procede con difficoltà sulle strade tortuose e impervie del declino, e i riflessi del sole che fa capolino dietro le nuvole in ritirata illuminano le bellezze dell'isola, la vallata di Cul-de-Sac, Roseau con il suo zuccherificio, Anse La Raye e così via, mentre la strada appare come una corda che tiene insieme la confusione dei precipizi e dei dirupi, *the road* che si fa elemento della natura e si mimetizza con il paesaggio circostante, come una liana, un albero che s'intrecciano affondando radici nel cuore dell'isola:

The Rover whined up the Morne till they saw, below
a shelf of sunshot asphalt, the expensive plunge
of Cul-de-Sac valley and the soaked indigo

serration of peaks. [...] (OM, II, p. 102)

[...]
and the sparkling road only increased affection

when they watched the sunlight redefining Roseau's
old sugar-factory roof. The road climbed the bay,
as a cool wind thatched the bamboos like osiers,

urging them with light tongues downward to Anse La Raye,
[...]

and the road, coiling with ochre precipices,

was like a rope that bound them, much closer even
than the hurricane, by its azure silences,
the way lianas knot their inseparable vine

around two tree trunks sometimes, or a mast grows leaves
in the heart of a forest, binding every vein,
rooted in the island for the rest of their lives. (OM, II, p. 104)

Davvero suggestiva la descrizione della Soufrière, dipinta con toni apocalittici ed immagini che richiamano l'Inferno dantesco, in uno scenario di mistero e angoscia esacerbato dal fumo sulfureo che ammantava il paesaggio e che fa esitare il viaggiatore sulla soglia: "lasciate ogni speranza o voi che entrate" sembra recitare l'insegna sulla porta di zolfo, e della memoria, che Plunkett attraversa tappandosi il naso per la puzza, ma lo scenario che l'attende non è quello creato dalla mente dantesca, bensì è la tragica realtà storica alla quale luoghi come Auschwitz o le Antille hanno dato teatro:

The horns of the island were peaks split asunder
by a volcanic massif. Through ferns, Soufrière
waited under springs whose smoke signalled the thunder

of the dead. It was a place where an ancient fear
increased as he neared it. Holes of boiling lava
bubbled in the Malebolge, where the mud-caked skulls

climbed, multiplying in heads over and over,
while the zircon gas from the flues climbed the bald hills.
This was the gate of sulphur through which he must pass,

singeing his memory, though he pinched his nostrils
until the stench faded into verdurous peace
like registering skulls in the lime-pits of Auschwitz. (OM, II, p. 104)

E il *leitmotiv* della terra come traccia della storia e del passato ritorna poco dopo, in questi versi di grande lucidità e suggestione:

There's too much poverty below us. Every leaf
defines its limits. All roots have their histories. (OM, III, p. 110)

La Voce Narrante dà espressione alla tensione che attanaglia il maggior Plunkett tra l'Inghilterra natale e l'isola caraibica, e il paragone innesca una serie immagini dei due rispettivi paesaggi, dove l'ironia e il sarcasmo denotano la visione poetica dell'ordinata e silenziosa terra britannica contrapposta alla selvaggia natura della foresta antillana, «sguaiata» e «ignorante» ma che tuttavia lui preferisce, inspiegabilmente:

England seemed to him merely the place of his birth.
How odd to prefer, over its pastoral sites –
reasonable leaves shading reasonable earth –

these loud-mouthed forests on their illiterate heights,
these springs speaking a dialect that cooled his mind
more than pastures with castles! To prefer the hush

of a hazed Atlantic worried by the salt wind!
Others could read it as « going back to the bush »,
but harbour after crescent harbour closed his wound. (OM, II, p. 108)

Parallela alla visione dello spazio antillano del Maggiore quella della moglie, Maud, che così vede il paesaggio circostante la sua casa, come lo aveva immaginato quando era in Inghilterra, attraverso la lettura di libri e i viaggi della sua fantasia, che si materializzano quando arriva nelle Antille:

CHAPTER XI

She thought: I dreamed of this house with woods around it,
with trees I'd read of, whose flowers I'd never seen.
Part of a barracks, with no noise to surround it

but the cicadas chattering like my sewing-machine.
I loved the young teak with bodies clean as birches
in light that freckled the leopard shade of the path,
[...]
I saw it when we first came. [...] (OM, III, p. 116)

La tematica della casa è un altro dei *leitmotiv* della scrittura di Walcott, che ritroveremo più avanti nel corso dell'opera. Ad esempio, *the house*, con tutto il suo carico di significati legati alla sfera della famiglia e dell'identità, individuale e sociale, si ripropone nei ricordi della Voce Narrante che rivede dopo lungo tempo la sua vecchia casa, dove viveva con la sua famiglia, ora diventata una

stamperia. La visione delle stampe dei volantini innesca il ricordo del passato e si sovrappone alle immagini e ai ricordi dell'infanzia trascorsa in quella casa:

CHAPTER XII

Our house with his bougainvillea trellises,
the front porch gone, was a printery. [...]

as fast as my own images were reprinted
as I remembered them in an earlier life
that made the sheets linen, the machines furniture,

her wardrobe her winged, angelic mirror. [...] (OM, I, p. 118)

E la metafora del depliant, dello spazio racchiuso in un foglio perimetrato e lucido, ritorna nell'immagine della cartolina, *the postcard*, già usata in precedenza come simbolo di una rappresentazione piatta e frettolosa del paesaggio: la descrizione del villaggio illuminato dalla luce e la cura dei dettagli danno vita ad un affresco di Castries che sembra animarsi come un personaggio, con la bellissima immagine della città negra che passeggia a piedi nudi:

Out on the sidewalk the sunlight drained like the print
of a postcard flecked with its gnawing chemical
in which there was light, but with a sepia tint

even on Grass Street with our Methodist chapel.
We passed under uprights with fretworks on their eaves,
mansards with similar woodwork, [...]

while the black town walked barefoot [...] (OM, II, p. 120)

La maledizione che attanaglia le terre caraibiche, private dell'identità storica e sociale, è affidata da Walcott alla voce del padre:

CHAPTER XIII

«The rock he lived on was nothing. Not a nation
or a people» my father said, and, in his eyes,
this was a curse. (OM, I, p. 124)

che volge lo sguardo ai mornes e vede una terra dannata, un inferno, dove il lavoro forzato delle portatrici di carbone, *les porteuses* care a Hearn, viene descritto come una legge del contrappasso da girone dantesco, dove le anime peccatrici scontano le pene più atroci come le donne che portano un fardello

dello stesso colore della loro pelle, quell'ombra che è stata la causa di tanto odio e dolore:

«Hell was built on those hills. In that country of coal
without fire, that inferno the same colour
as their skins and shadows, every labouring soul

climbed with her hundredweight basket, every load
for one copper penny, balanced erect on their necks
that were tight as the liner' hawsers from the weight.

The carriers were women, not the fair, gentle sex.
[...] » (OM, II, p. 128)

Dal secondo libro abbiamo attinto una serie di brani che riprendono e sviluppano alcune tematiche già accennate nella prima sezione: i tentativi di mappatura dell'isola, tramite rappresentazioni grafiche come cartine, depliant, cartoline; nuove descrizioni di Castries, attraverso la prospettiva dei diversi personaggi, i Plunkett, Philoctete, Achille...; infine, l'inedita modalità di raffigurazione dell'isola che fa del paragone la sua forza, con visioni parallele e antitetiche di Saint Lucia e del villaggio di Castries rispetto a luoghi più o meno lontani, nel tempo e nello spazio, come l'antica Troia, Pompei o Saint Pierre.

Partiamo dalla scena in cui il maggiore Plunkett, dopo lunghe ore passate con un compasso in mano a mappare l'isola attraverso la ricerca, quasi ossessiva, dei luoghi della famosa battaglia accennata poc'anzi, si arrende di fronte all'*impasse* di fare chiarezza tra le isole che i cartografi eccentrici hanno sparso nell'arcipelago come fa il vento con le foglie:

BOOK TWO

CHAPTER XVI

He dropped the dividers, tired of fits and starts;
the exact line of engagement was hard to find,

whimsical cartographers aligned the islands
as differently as dead leaves in a subtle wind.

He bent to the map, rubbing his scalp with his hands. (OM, II, p. 154)

Il richiamo costante al passato storico dell'isola di Saint Lucia, a lungo contesa tra le potenze inglese e francese, caratterizza alcune descrizioni del villaggio, come la seguente, dove il paesaggio è costellato da elementi che rimandano alla

cultura europea, i ragazzi che giocano a cricket, il cimitero in pietra e la chiesa normanna, addirittura la foresta di alberi è opera dei francesi, il cui orgoglio viene paragonato a quello dei troiani:

The village was bounded by a scabrous pasture
where boys played cricket. On its Caribbean side
was a cemetery of streaked stones and the tower

of a Norman church where the old river died.
Like reeds in the old lagoon the French in their power
had lifted a forest of masts with Trojan pride. (OM, III, p. 166)

Proseguendo nella narrazione, e dunque nella descrizione del background isolano, due momenti diversi della vicenda ci regalano un'immagine comune dell'isola, contemplata dallo sguardo di due personaggi centrali, Philoctete e Achille: il primo la vede sfilare dal finestrino della macchina e si sente completamente schiavo della sua isola, così come un uomo porta il fardello del suo amore per una donna; il secondo, invece, osserva l'isola dalla spiaggia, seduto tra le sue canoe, e vede una figura, una silhouette accovacciata e incoronata di stelle. Come si evince da queste due raffigurazioni di Saint Lucia, l'isola assume le fattezze di una donna bellissima, della quale l'uomo subisce tutto il fascino, stabilendo con essa un ambiguo rapporto di odio e amore:

CHAPTER XX

watching the island filing backwards through the pane
of his wound and the window, from Vieuxfort to Cap.
He (Philoctete) was her footman. It was her burden he bore. (OM, II, p. 184)

[...] He (Achille) would go and sit with the canoes

far up the beach and watch the star-crowned silhouette
of the crouched island. (II, p. 190)

Quel paesaggio così familiare agli occhi di personaggi nati nell'isola, come Achille, Hector o Philoctete, assume una luce completamente diversa se osservato dalla prospettiva di Plunkett che cede un po' alla volta al fascino di Saint Lucia e impara ad amare la terra che circonda la sua casa, quel panorama mozzafiato al tramonto che così viene amabilmente descritto dalla voce narrante:

CHAPTER XXII

[...] then quietly, the white
languid dominion of the water-lily in the heat

behind the reed-barred gates of Maud's Plunkett's pond
was floating into darkness, the clouds were dying,
the field sparked with green fireflies, like sparks flying

from an evening coalpot, the singeing stars.
Low over the mangoes, close over the hills, like fire
under a tin, the sun went out, and the horizon

enclosed the schooners, the canoes, and an empire
faded with one last, spastic green flash, but so soon
they hardly noticed. [...] (OM, III, p. 202)
[...]

only for Plunkett, in the pale orange glow of the wharf
reddening the vendor's mangoes, alchemizing the bananas
near the coal market, this town he had come to love. (OM, III, p. 204)

Un'ultima immagine estrapolata dal secondo libro conferma una delle modalità di raffigurazione dello spazio utilizzate da Walcott, vale a dire l'uso, spesso satirico ed ironico, delle figure retoriche, come la similitudine o la metafora: ad esempio, il paragone ternario Castries-Pompei-St. Pierre, dove il sacro si mescola al profano, con le ceneri dell'Angelus associate alla cenere del vulcano, la cui eruzione rase al suolo Pompei come St. Pierre:

CHAPTER XXIII

The street held statues. A traveller off a ship
could have sauntered through that Pompeii of their belief
made by ash of the Angelus, like St. Pierre,

whose only survivor had been a prisoner
who watched the volcano's powder mottle the air
across the channel to blacken milk and flour.
[...] (OM, I, p. 206)

Il terzo libro contiene, invece, una serie di immagini che rimandano alla tematica identitaria, attraverso tutte le sue declinazioni: dal profondo legame tra la matrice africana e la terra antillana, passando per il rapporto uomo-natura-identità, fino alla ricerca di un luogo ideale, quella terra promessa che l'uomo antillano fatica a trovare.

A partire dall'immagine collettiva degli schiavi africani venduti dalla loro stessa gente al colonizzatore per poche monete, l'ombra della vergogna e del dolore ha accompagnato la traversata atlantica per poi riversarsi sulle coste antillane, trasformando la spiaggia e il mare dall'una all'altra sponda dell'oceano in testimoni e luoghi-simbolo della tratta:

BOOK THREE
CHAPTER XXVIII

«We were the colour of shadows when we came down
with tingling leg-irons to join the chains of the sea,
for the silver coins multiplying on the sold horizon,

and these shadow are reprinted now on the white sand
of antipodal coasts, your ashen ancestors
from the Bight of Benin, form the margin of Guinea.» (OM, I, p. 252)

Nel nuovo paesaggio antillano, gli schiavi, privati dell'identità e della cultura africana, dunque della loro essenza di uomini, hanno dovuto continuamente rinegoziare il rapporto uomo-natura, nel disperato tentativo di non lasciarsi trasformare in elementi stessi della natura, in quel carbone, quel legno, quei rami che rappresentavano la loro dannazione,

So now they were coals, firewood, dismembered
branches, not men. [...]
[...] (OM, II, p. 254)

fino a quando nella natura hanno trovato rifugio, ristabilendo l'ancestrale legame terra-identità, che li portava a riconoscere e a fare propria la sabbia sotto i loro piedi:

dry sand their soles knew. Sand they could recognize.
[...] (OM, II, p. 254)

E non a caso Achille, discendente di schiavi africani, guarda all'isola bicorni, *his island*, sebbene con la mente viaggi fino alla terra madre, l'Africa:

CHAPTER XXX

He yawned and watched the lilac horns of his island
lift the horizon.
[...]
«Where your mind was whole night?»
«Africa».
[...] (OM, I, p. 266)

Più avanti sarà proprio la voce narrante ad evocare la ricerca spasmodica di un *place*, un luogo non ben definito, un altro paese che la mente dello scrittore ha smarrito e che non riesce più a trovare «nel libro aperto della strada», laddove spazio della pagina e spazio romanzesco si confondono. Si tratta di una sorta di *non-luogo*, che si sente familiare, vicino, ma che si fa fatica a recuperare dai cassetti della memoria, anche se l'accento della voce narrante al «continente dimenticato in quelle strade strette» non lascia dubbi alla *liaison* Africa-Antille:

CHAPTER XXXII

[...] I felt transported,
past shops smelling of cod to a place I had lost
in the open book of the street, and could not find.

It was another country, whose excitable
gestures I knew but could not connect with my mind,

[...] as I, too, had
forgotten a continent in the narrow streets. (OM, II, p. 282)

La ricerca delle proprie radici e dell'identità del popolo antillano è il tema ricorrente anche del quarto libro, che contiene in apertura un sonetto dedicato alla casa, al focolare, che si differenzia fin dalla struttura dal resto della narrazione: non più terzine, ma 17 versi binari, e dal tono invocativo, che ripetono lo stesso incipit, *House*. Quello che potrebbe sembrare un elogio della casa, come luogo dell'intimità, della famiglia, dell'identità, in realtà si rivela essere un malinconico canto delle ombre che la casa può nascondere, dei meandri del dolore, quel senso di non-appartenenza; è una casa che si rifugge, (in originale è più intenso il gioco di parole tra *house* e *unhouse*), dove non si vive, che non possiede l'uomo, ma che è l'uomo a possedere dentro la sua anima e a portarla ovunque egli vada. La casa dunque, costruita sul suolo straniero, ha senso solo come sentimento, piuttosto che come bene immobile, come sterile proprietà:

BOOK FOUR

CHAPTER XXXIII

House of umbrage, house of fear
house of multiplying air
[...]

House that creaks, age fifty-seven,
wooden earth and plaster heaven
[...]
House I unhouse, house that can harden
as cold as stones in the lost garden

House where I looked down the scorched street
but feel its ice ascend my feet

I do not live in you, I bear
my house inside me, everywhere
[...] (OM, III, pp. 292-294)

L'idea dell'esterno, del paesaggio e della natura, come luogo dell'identità e non lo spazio chiuso tra le mura domestiche, ritorna anche nel concetto di museo, che racchiude l'arte in fredde stanze dai neon artificiali, quell'arte che invece trova libera ispirazione fuori, alla luce del sole, come dimostra l'immagine del paesaggio che si fa museo, con il cielo, l'albero, la panchina, gli uccelli come capolavori della natura:

CHAPTER XXXVI

Outside becomes a museum: its ornate frames
square off a dome, a few trees, a brace of sparrows;

till every view is a postcard signed by great names:
that sky Canaletto's, that empty bench Van Gogh's.
[...] (OM, I, p. 308)

Infine, in chiusura del quarto libro, a testimonianza del ruolo che la natura ricopre nella cultura creola e nella concezione di luogo familiare, la stessa voce narrante si lascia andare ad una vera e propria dichiarazione d'amore verso la sua isola, mentre passeggia per le strade rese celebri dalla Storia, e lo spazio isolano diventa per lui «fortezza e rifugio»:

Way back in the days of the barber's winding sheet,
I longed for those streets that History had made great,
but the island became my fortress and retreat,
[...] (OM, III, p. 314)

Il quinto libro è inaugurato da un viaggio virtuale, «across my meridian», che la voce narrante, *I*, compie alla ricerca di quel luogo ideale: da alcuni elementi delle descrizioni dei paesaggi che aprono le prime due sezioni del

trentasettesimo capitolo, come gli ulivi, il colore ruggine, il porto e le onde del mare, si evince l'ambientazione nel Mediterraneo, in quel villaggio fondato da Ulisse, col porto bicorni, e la luce chiara del bacino, che tanto assomiglia a Castries e all'arcipelago caraibico:

BOOK FIVE
CHAPTER XXXVII

I crossed my meridian. Rust terraces, olive trees,
the grey horns of a port. Then, from a cobbled corner
of this mud-caked settlement founded by Ulysses – (OM, I, p. 320)

Across the meridian, I try seeing the other side,
past rusty containers, waves like welts from the lash
in a light as clear as oil from the olive seed. (OM, II, p. 322)

Sempre in riferimento al rapporto tra paesaggio e storia, anche in questo libro troviamo degli accenni alle rovine, definiti dagli storici come segno visibile e tangibile della Storia nello spazio, alla quale però spesso la natura antillana oppone «a green nothing», il verde della vegetazione, in quanto sarebbe meglio dimenticare il passato piuttosto che racchiuderlo in monumenti, musei, statue...:

For those to whom history is the presence

of ruins, there is a green nothing. [...]

[...] We think of the past
as better forgotten than fixed with stony regret. (OM, III, p. 324)

Il quinto libro si chiude con una scena molto intensa che vede un forte parallelo tra il rientro dei pescatori dopo una nottata nel mare dei Caraibi e l'approdo di Ulisse ad Itaca, metafora odierna dell'ancestrale arrivo della nave negriera, con a bordo schiavi e capitano, sulle coste antillane. La paura che questi uomini, seppur lontani nel tempo e nello spazio, hanno provato in mare, la speranza di un approdo in un porto sicuro dopo tanto naufragare, il desiderio di tornare a casa, sono le stesse che si ripetono da secoli:

CHAPTER XL

They knew the drifting
Caribbean currents from Andros to Castries
might drag them to Margarita or Curaçao,

that the nearer home, the deeper our fears increase,
that no house might come to meet us on our shore,

and fishermen fear this as much as Ulysses

until they see the single eye of the lighthouse
winking at them. [...] (OM, II, pp. 344-346)

Ad inaugurare il libro sesto ancora una visione dell'arcipelago, sempre alla luce dell'aurora, focalizzata stavolta sulle strade delle città caraibiche, sui campi squadrati delle coltivazioni di canna da zucchero, in breve sui simboli della colonizzazione, che vengono rappresentati tramite ossimori di grande suggestione: ed ecco che l'asfalto, di solito infuocato dal sole caraibico, diventa fresco «cool asphalt», mentre amaro è il ricordo della “storia” dello zucchero (*bitter-sugar*) :

BOOK SIX

CHAPTER XLIV

In hill-towns, from San Fernando to Mayagüez,
the same sunrise starred the feathered lances of cane
down the archipelago's highways. [...]

In the cool asphalt Sundays of the Antilles

the light brought the bitter history of sugar
across the square fields, heightening towards harvest,
to the bleached flags of the Indian diaspora. (OM, I, p. 376)

Anche in questa sezione ritorna la tensione tra vecchio e nuovo paesaggio, dovuta al cambiamento che lo scenario antillano ha subito con l'arrivo del colonizzatore e del progresso, che il personaggio della voce narrante, nel quale riconosciamo l'autore, prova nel ritornare nella sua terra natale. Molto suggestiva l'immagine nei versi seguenti dei villaggi che si ritirano di fronte all'avanzare dell'autostrada, alla comparsa di «pascoli civilizzati» al posto della natura selvaggia, quel futuro di cemento e benessere incorniciato in una sterile cartolina:

I saw the coastal villages receding as
the highway's tongue translated bush into forest,
the wild savannah into moderate pastures,

that other life going in its «change for the best»,
its peace paralyzed in a postcard, a concrete
future ahead of it all, in the cinder-blocks
[...] (OM, II, p. 386)

E l'interrogativo dello scrittore suscitato dalla vista del mare alla luce del pomeriggio, richiama la figura di Plunkett teso fra Inghilterra e Antille, laddove il dubbio tra il ritorno alla terra natale e la pulsione verso il nuovo si traduce nella scelta che l'artista deve compiere tra l'antico e il moderno, tra la sua lingua e «la prosa compassata» del colonizzatore, tra specificità e uniformizzazione:

I watched the afternoon sea. Didn't I want the poor
to stay in the same light so that I could transfix
them in amber, the afterglow of an empire,

preferring a shed of palm-thatch with tilted sticks
to that blue bus-stop? Didn't I prefer a road
from which tracks climbed into the thickening syntax

of colonial travellers, the measured prose I read
as a schoolboy? That cove, with its brown shallows
there, Praslin? That heron? [...] (OM, II, p. 386)

quesito che trova risposta pochi versi dopo:

Art is History's nostalgia, it prefers a thatched

roof to a concrete factory, and the huge church
above a bleached village. [...] (OM, II, p. 386)

La simbologia dell'iguana associata a Saint Lucia e alle sue origini etimologiche è un motivo costante delle descrizioni dell'isola, il cui mare dorato e piatto viene qui rappresentato attraverso la metafora della carta di credito, ancora un rimando al progresso che invade l'arcipelago, e che rischia di annullare le specificità del paesaggio in un «everywhere else», un'altrove anonimo e riduttivo:

until too much happiness was shadowed with guilt
like any Eden, and they signed at the sign:
HEWANNORRA (Iounalao), the gold sea

flat as a credit-card, extending its line
to a beach that now looked just like everywhere else,
Greece or Hawaii. [...] (OM, II, p. 388)

La tecnica descrittiva che appare come la più frequente nella scrittura di Walcott, il paragone attraverso l'uso di metafore e similitudini, trova due esempi significativi proprio in questo libro tramite due paralleli tra l'isola e due personaggi centrali dell'opera. Il primo riguarda l'associazione tra il nome di Hector e il paesaggio isolano, esplicitato dalle parole della voce narrante che si

sofferma ad osservare in silenzio il panorama insieme al taxista che lo sta accompagnando in albergo. Il ricordo dell'uomo morto in un incidente stradale a bordo del suo taxi, simbolo del passaggio dalla pesca al turismo che il progresso ha innescato, è iscritto nel paesaggio, e il suo stesso nome è paragonato agli alberi torti e curvi che s'inerpicano sul precipizio:

Change lay in our silence. We had come to that bend
where the trees are warped by wind, and the cliffs, raw,
shelve surely to foam. [...]

«Anyway, chief, the view nice.
I joined him at the gusting edge»

« His name was Hector ».

The name was bent like the trees on the precipice
to point island. [...] (OM, III, p. 390)

Il secondo paragone riguarda invece il personaggio femminile protagonista della vicenda, Helen, che più volte abbiamo visto associato all'isola, ma che qui viene esplicitato nel parallelo che fa Hector tra Helen e Castries, tra l'amore per la sua donna e la passione per il mare. Il tradimento del mare e della pesca, di ciò che era stata la sua vita fino ad allora, per possedere Castries, la città, e con essa il progresso, il turismo, per sfiorare la speranza di una vita migliore, significa rinnegare la sua stessa madre, quel *mer* che in lingua francese suona come mamma e mare allo stesso tempo. Il «matrimonio di convenienza» con Helen e con quella città tanto bramate, abbandonare la canoa per un taxi, la tradizione per la modernità, subire il fascino e poi la corruzione del benessere facile, questa la colpa dell'uomo, quell'ombra che ha scatenato l'odio tra Hector e Achille:

Castries was corrupting him with its roaring life,
its littered market, with too many transport vans
competing. Castries had been his common-law life

who, like Helen, he had longed far from a distance;
[...]

A man who cursed the sea had cursed his own mother.
Mer was both mother and sea. [...] (OM, III, p. 392)

E non a caso la simbolica sepoltura di Achille sarà sulla spiaggia, vicino a quel mare tanto amato, ma che è stato allo stesso tempo causa delle sue sofferenze, e al quale solo la morte lo può ricongiungere :

CHAPTER XLIVI

Hector was buried near the sea he had loved once.
Not too far from the shallows where he fought Achilles
for a tin and Helen. (OM, I, p. 394)

I due personaggi di Hector e Achille continuano ad essere accomunati dagli elementi naturali, primo fra tutti il mare, anzi diventano parte integrante del movimento perpetuo della natura che alterna i suoi riti, invertendo gli elementi, con il ciclo del giorno e della notte: l'orto di Achille diventa dunque un mare «rigato di solchi», mentre la tomba di Hector in riva al mare si fa cielo, dal quale sorgono la luna e la pioggia.

The rites of the island were simplified by its elements,
which changed places. The grooved sea was Achilles's garden,
the ridged plot of rattling plantains carried their sense

of the sea [...]

At night, the island reversed its elements, the heron
of a quarter-moon floated from Hector's grave, rain
rose upwards from the sea, and the corrugated iron

of the sea glittered with nailheads. [...] (OM, III, pp. 396-398)

Un altro interessante momento della narrazione che testimonia un'altra modalità di rappresentazione dello spazio in Walcott riguarda il personaggio di Ma Kilman, e il percorso che essa compie attraverso la foresta alla ricerca di una pianta curativa per la ferita di Philoctete. La salita sul morne della *gardeuse*, la sibilla antillana, viene descritta attraverso continui parallelismi tra la figura della donna e il paesaggio circostante, come già testimoniato dal precedente paragone con il vulcano La Sorcière: tuttavia, stavolta non sarà l'arcobaleno ad accomunare natura e personaggio, bensì il nero, il colore del vestito e del cappello di Ma Kilman che al suo passaggio tinge di ombra il paesaggio circostante. Facendosi faticosamente strada tra cactus e alberi spinosi, la maga giunge fino al boschetto ombroso, la cui fitta vegetazione si tramuta dal verde intenso al «quasi nero», come il suo vestito appunto:

CHAPTER XLVII

[...] In her black dress, her barred
black hat, she climbed a goat-path up from the village,
[...]

Ma Kilman [...]
passing the cactus, the thorn trees, and then the wood

appeared over her, thick green, the green almost black
as her dress in its shade, its border of flowers
flecking the pasture with spray. [...] (OM, II, pp. 402-404)

Una volta recuperata la pianta di tiglio, Ma Kilman rientra al villaggio e il paesaggio che l'accoglie alla fine della sua discesa viene sempre descritto con toni scuri e ombrosi: la strada, «the broken brown road», conduce a cortili «flagellati dal sole», a staccionate color ruggine, fino all'immagine del cimitero che riposa sotto blocchi di cemento ricoperti da muschio verde:

CHAPTER XLVIII

She comes down the broken brown road
past the first houses, past the sun-stricken yards, the bed

of a rivulet, past the crunching goats, where the buried
lie under the cement stones at whose base the moss
is evergreen, then the galvanized fences of rusted
tin-covers, [...] (OM, III, p. 416)

Il color ruggine, sfumatura del rosso simbolo dello scorrere del tempo e della traccia del passato sulla natura e sull'uomo, ricorre anche nella descrizione dell'arcipelago caraibico ed accomuna il paesaggio alla cicatrice di Philoctete, entrambi «rusted»:

CHAPTER XLIX

She scraped its rusted scrubs, [...]

[...] The lime leaves leached to his wet
knuckled spine like islands that cling to the basin
of the rusted Caribbean. [...] (OM, I, p. 418)

Nell'ultima parte del sesto libro la voce narrante ci regala ancora una visione dall'alto del paesaggio, dal balcone del caffè della piazza, da dove il nostro narratore osserva il morne e La Soufrière, quest'ultima di nuovo descritta con immagini dantesche, con la «garza di pioggia» che cura tutte le ferite e spegne il fuoco delle Malebolge:

And I felt the wrong love leaving me where I stood
on the café balcony facing the small square
and the tower with its banyan. [...]

[...] My eyes were so clear

that I counted the barracks-arches on the Morne,
and traced the gauze of fine rain towards Soufrière
and imagined it cooling the bubbling pits of

the Malebolge, and beading its volcanic ferns
with clear, sliding drops. The roofs glittered with that love
which loses the other; clearer when it returns.
[...] (OM, III, p. 422)

La visione dell'isola innesca come sempre il ricordo di Helen, dell'amore che l'uomo ha provato per la sua donna e allo stesso tempo l'amore reciproco per l'isola ormai perduta, quella Circe «dai molti gioielli» che è sparita all'orizzonte, lasciando il mare caraibico a consolare l'uomo dall'abbandono:

Of course we had loved each other, but differently,
as we loved the island. My braceleted Circe
was gone, like the shining drizzle, far now, at sea,

but the Caribbean ringed me with infinite mercy
as I did the island. [...] (OM, III, p. 422)

E non a caso, tra le ultimi immagini spaziali del libro sesto vi è proprio un inventario, una lista sterile dei luoghi-simbolo della colonizzazione e dei loro rappresentanti, dove troviamo anche anonimi deserti e giungle, buttati nel calderone dell'Impero:

CHAPTER LII

Provinces, Protectorates, Colonies, Dominions,
Governors-General, black Knights, ostrich-plumed Viceroyes,
deserts, jungles, hill-stations, all an empire's zones, [...] (OM, II, p. 444)

e metaforizzati, alcuni versi dopo, dal grido di comando del maggior Plunkett il cui raggio d'azione abbraccia i luoghi dell'isola, stavolta nominati con perizia geografica:

CHAPTER LIV

[...] His shout could carry over

the heights of Saltibus to the cliffs of D'Elles Sœurs,
the khaki slopes of D'Elles Sœurs to LaFargue river. (OM, I, p. 454)

La nostra analisi di *Omeros* giunge dunque alla conclusione con il libro settimo, di gran lunga uno dei più intensi e significativi dell'opera, dove tutte le vicende e gli interrogativi messi in scena finora approdano ad una meta, come Ulisse giunge infine ad Itaca. L'ultima visione del mare e della spiaggia dal balcone dell'albergo dove si affaccia il narratore, è ancora all'insegna del sole mattutino che illumina il mare di gennaio, solitario teatro il cui solo attante è un guscio di noce di cocco, che diventa un personaggio multiforme in base alla luce del sole e al mutare dei pensieri dello scrittore:

BOOK SEVEN

CHAPTER LVI

One sunrise I walked out onto the balcony
of my white hotel. The beach was already swept,
and in the clear grooves of the January sea

there was only one coconut shell, but it kept
nodding in my direction as a swimmer might
with sun in his irises, or a driftwood log,

or a plaster head, foaming. It changed shapes in light
according to each clouding thought. [...] (OM, I, p. 474)

Lo sguardo del guscio, che sembra annuire in direzione del balcone, si oppone alla «pietra cieca» che accompagna il nostro narratore, insieme a Philoctete, attraverso quel sentiero sul morne che gli sembra familiare, tanto da eleggerlo come luogo ideale per concludere la propria esistenza terrena:

Up a steep path where even goats are careful,
that path that Philoctete took past the foaming cove,
the blind stone led me, my heart thudding and fearful

that it would burst like the sea in a drumming cave.
It was a cape that I knew, tree-bent and breezy,
no wanderer could have chosen a better grave. (OM, II, p. 476)

L'immagine della tomba del viandante, della ricerca di un posto ideale dove riposare in pace, è complementare alla visione nostalgica di Castries e St. Lucia, dalla barca guidata da Seven Seas a bordo della quale la nostra voce narrante dà il suo addio all'isola. Il paesaggio familiare, le colline, le strade note, il molo dove il padre si fermava, tutti questi elementi ci riportano alla prospettiva dello

scrittore ragazzo, come dimostra la commozione per l'amore infinito provato per quell'isola:

CHAPTER LVII

[...] The island filed past my eyes,
the hills that I knew, a road. I felt them going

for good round the point; then we were passing Castries,
the wharf where my father stood. The wharf was rowing
farther away from me till the white line stuck

to the green harbour was no bigger than a toy,
as Seven Seas watched me with each receding stroke.
And my cheeks were salt with tears, but those of a boy,

and he saw how deeply I had loved the island. (OM, I, p. 484)

Dopo questo momento di grande intensità poetica, ecco finalmente comparire la figura di Omeros che inaugura l'elogio dell'isola, «con la furia di un uomo cieco»:

[...] and then I heard his own
Greek calypso coming from the marble trunk,
widening the sea with a blind man's anger:

*«In the mist of the sea there is a horned island
with deep green harbours where the Greek ships anchor»
and the waves were swaying to the stroke of his hand,
[...] (OM, I, p. 486)*

alla quale segue la voce dello stesso scrittore che riserva alla sua isola natale una suggestiva *nominatio*, una definizione che attinge alle origini storiche e naturali di Saint Lucia, e che riecheggia la già citata scomposizione del nome *Omeros*. Vi ritroviamo tutti i luoghi e i simboli dell'isola, le valli, le foreste, gli alberi-dèi, il vulcano sulfureo, il tutto affrescato da una luce bianca, luminosa e splendente, quella dell'alba che ha caratterizzato quasi tutte le descrizioni del paesaggio isolano:

as I heard my own thin voice riding on his praise
the way he swift follows a crest, leaving its shore:
«It was a place of light with luminous valleys

*under thunderous clouds. A Genoan wanderer
saying the beads of the Antilles named the place
for a blinded saint. Later, others would name her*

*for a wild life. Her mountains tinkle with springs
among moss-bearded forests, and the screeching of birds*

stitches its tapestry. The white egret makes rings

*stalking its pools. African fishermen make boards
from trees as tall as their gods with their echoing
axes, and a volcano, stinking with sulphur,*

has made it a healing place. » [...] (OM, I, p. 486)

Il narratore dà voce al grande interrogativo che ha investito l'intera opera e assediato la mente di Achille, il rappresentante dei pescatori e della loro vita nella nuova isola corrotta dal turismo frenetico e dal progresso alienante. La ricerca di un luogo ideale, di pace, lontano dai rumori della vita moderna, a stretto contatto con la natura per riscoprire le origini dell'uomo antillano, diventa dunque un imperativo, e la presenza reiterata del bambino, che appare di nuovo sulla spiaggia, si fa metafora di quel ritorno all'innocenza, alla semplicità dell'esistenza che il progresso ha spazzato via per sempre, corrompendo le anime dei pescatori:

CHAPTER LX

[...] He might have to leave
the village for good, its hotels and marinas,

the ice-packed shrimps of pink tourists, and find someplace,
some cove he could settle like another Aeneas,
founding not Rome but home, to survive in its peace,

far from the discos, the transports, the greed, the noise.
So he and Philoctete loaded the canoe and went
searching down the costline, Anse La Raye, Canaries,

past cliffs pinned with birds, past beaches still innocent
where he saw a small boy alone, riding a log [...] (OM, I, p. 510)

Ed ecco come appare il villaggio di Castries, che ha ceduto alla tentazione del turismo consegnando l'isola nelle mani di turisti e operatori, avidi di immortalare in depliant o foto frettolose il paesaggio esotico:

CHAPTER LXII

The village was surrendering a life besieged
by the lances of yachts in the white marina,
where egrets had hidden in the feathering reeds

of the lagoon. It had become a souvenir
of itself, and from the restaurant tables
with settings white as the yachts you could look towards

the marina's channel to the old weathered gables
of upstairs houses over the fishermen's yards
with biscuit-tin palings and cracked asphalt streets;
[...] (OM, I, p. 526)

La nuova visione dell'isola e del villaggio, turistica e alienante, è descritta in questi pochi versi, di grande intensità e lucidità, dove ormai è la natura che imita «con povertà fotogenica» la sua sterile immagine da opuscolo, l'isola si è trasformata in una triste imitazione, anzi caricatura, di se stessa:

The village imitated the hotel brochure
with photogenic poverty, with atmosphere. [...] (OM, I, p. 528)

Vogliamo concludere questa lunga analisi della rappresentazione dello spazio antillano in *Omeros* con due immagini straordinarie che troviamo in chiusura dell'opera e che suggellano la grande abilità descrittiva ed evocativa di Walcott. La voce narrante racconta del suo viaggio sulla scia della rondine di mare, *sea-swift*, l'uccello tipico della fauna antillana ricorrente in tutta l'opera: il volo metaforico della rondine è binario, sullo spazio atlantico e sullo spazio della pagina, del testo, a testimoniare quanto le modalità di scrittura e rappresentazione dello spazio informino la struttura stessa dell'opera walcottiana. La rondine che ricongiunge i due continenti, l'Africa alle Antille, il vecchio al nuovo mondo, unisce «con i trattini» le due sponde dell'Atlantico e allo stesso tempo del testo, come un ago che ricuce la ferita dell'anima e la penna dello scrittore che rimette assieme i brandelli del passato attraverso la sua arte:

CHAPTER LXIII

I followed a sea-swift to both sides of this text;
her hyphen stitched its steam, like the interlocking
basins of globe in which one half fits the next

into an equator, both shores neatly clicking
into a globe; except that its meridian
was not North and South but East and West. One, the New

World, made exactly like the Old, halves of one brain
[...]
Her wing-beat carries these islands to Africa,
she sewed the Atlantic rift with a needle's line,

the rift in soul. [...] (OM, III, p. 540)

E se è vero che la scrittura trova e dà senso nelle immagini che essa stessa crea, allora i due versi che chiudono l'opera racchiudono la vera essenza dell'arte, suggerire senza dire, sussurrare all'orecchio del lettore. La luna piena e il mare infinito che accompagnano l'ultima comparsa di Achille, completano irraggiando di luce notturna, opposta a quella dell'alba finora presente, quell'immagine del paesaggio completo, familiare, fedele all'uomo al quale l'intero canto ha anelato:

CHAPTER LXIV

A full moon shone like a slice of raw onion.
When he left the beach the sea was still going on. (OM, III, p. 548)

Concludiamo la nostra analisi dello spazio nell'opera walcottiana con *Map of the New World*³¹, contenuta in *Collected Poems 1948-1984*, la prima raccolta di poesie di Walcott pubblicata in Italia, che fa della geografia e del luogo la sua vera essenza, a partire dal titolo (*nominatio locus* della selezione nonché di una poesia in essa contenuta), fino alle singole poesie che tracciano a loro volta una vera e propria *mappa* fisica e mentale del mondo. Un universo che in Walcott, da sempre cantore dei Caraibi, ha un solo nome, *sea*, il mare, quel vasto e misterioso mondo che traccia legami sotterranei ed invisibili con terre, isole, arcipelaghi lontani eppure vicinissimi, secondo la mappa ridisegnata dalla mano dell'esploratore Walcott.

I know these islands from Monos to Nassau,
a rusty head sailor with sea-green eyes
that they nickname Shabine, the patois for
any red nigger, and I, Shabine, saw
when these slums of empire was paradise.
I'm just a red nigger who love the sea,
I had a sound colonial education,
I have Dutch, nigger, and English in me,
and either I'm nobody or I'm a nation.
[...]
(MNW, *The Schooner Flight*, p. 112)

³¹ D'ora in avanti l'opera sarà citata con la sigla MNW.

In questi pochi versi-manifesto³², la vera essenza dello scrittore che nella vita così come nell'arte trasforma lo spazio in un elemento identitario, e canta nella sua opera la bellezza dell'arcipelago caraibico, da secoli culla di razze e culture, e straordinario *melting pot* etnico ed artistico.

All'interno della raccolta abbiamo selezionato alcune poesie, o estratti di esse, che potessero dare un'ulteriore conferma delle specifiche modalità di rappresentazione dello spazio antillano in Walcott, in particolar modo della natura e del paesaggio delle Indie Occidentali³³. Si tratta di una lettura successiva ad *Omeros*, che da quest'opera principale parte e ad essa rimanda, attraverso un'analisi intertestuale che faccia emergere le tematiche relative alla dimensione spaziale ricorrenti nell'una e nell'altra opera. Senza alcun intento analitico dal punto di vista testuale e stilistico, le poesie qui scelte infatti sono riportate come esempi di una tecnica descrittiva, di una tematica trattata o di un *leitmotiv* walcottiano, già in precedenza reperiti in *Omeros*, e declinano le nostre riflessioni e i commenti che accompagnano i brani.

Lo sguardo di Walcott sulla sua terra natale e la sua personale visione dell'arcipelago caraibico sono racchiusi nella posizione del poeta-narratore che inaugura la prima poesia della raccolta, intitolata appunto, *Prelude*: a gambe incrociate, gli occhi puntati verso l'orizzonte, sotto la luce del giorno che costantemente illumina la scrittura walcottiana, l'io narrante, quell'*I* che pochi versi dopo diventerà *us*, descrive la sua «isola prona», «sgraziata» ma che ai suoi occhi rimane sempre la sua terra amata. Dallo sguardo nostalgico del poeta si passa bruscamente a quello curioso e avido del turista, celato dietro «ardenti binocoli», e ritroviamo in questa poesia l'immagine, frequente in *Omeros*, dell'isola riflessa, estraniata, l'isola vista dall'altro, tramite la rappresentazione grafica da opuscolo o cartolina, o la prospettiva del visitatore occidentale. Si

³² «La solennità e la stupefacente forza vocale di questa dichiarazione sono direttamente proporzionali al reame in cui Derek Walcott si fa portavoce dell'infinità oceanica che lo circonda. Quando si ode una voce simile, si comincia a capire; il mondo si decanta». BRODSKIJ I., *Il suono della marea*, p. 13. Si tratta del saggio-prefazione di *Map of the New World*, contenuto nell'edizione da noi citata. Si veda il corpus letterario per i riferimenti bibliografici.

³³ «Certo, in quel suo reame particolare, le Indie occidentali, ci sono tante cose da toccare – il regno naturale offre da solo un'enorme quantità di materiale fresco». *Ibidem*, p. 15.

tratta di una percezione del paesaggio, e dunque di una conoscenza degli abitanti delle isole e della loro cultura, superficiali e affrettate, spesso esotizzanti e frutto di luoghi comuni, laddove l'isolano appare sempre agli occhi del metropolitano come «happy» nel suo paradiso tropicale:

I, with legs crossed along the daylight, watch
That variegated first of clouds that gather over
The uncouth features of this, my prone island.

Meanwhile the steamers which divide horizons
prove

Us lost;
Found only
In tourist booklets, behind ardent binoculars;
Found in the blue reflections of eyes
That have known cities and think us here happy.
[...]
(MNW, *Prelude*, p. 26)

Nella seconda poesia da noi scelta, *A sea-chantey*, la descrizione dell'arcipelago e delle sue isole si fa vera e propria lirica e Walcott si abbandona al suo estro creativo, ricorrendo a scelte linguistiche e stilistiche di alto livello. Il gioco di lettere e suoni che apre la poesia, con l'associazione tra le isole più o meno omofone/omografe e le Antille definite «liquide» come la consonante *l*, e l'immagine dell'arcipelago che si forma sulla pagina man mano che la penna del poeta, come un ago, cuce e ricama la natura, rappresentano una tecnica descrittiva molto frequente in Walcott, che fa dell'uso di figure stilistiche e retoriche una modalità di raffigurazione dello spazio caraibico.

La sua capacità descrittiva è davvero epica come l'ha definita la critica³⁴, in quanto il poeta gioca con lo spazio e lo strumento linguistico che ha disposizione per rappresentarlo, l'inglese. Sono gli stessi elementi del paesaggio oggetto della sua descrizione, infatti, a diventare soggetti e protagonisti dell'atto scritturale in sé, e così come la penna del poeta disegna immagini, gli aghi degli

³⁴ «[...] la capacità descrittiva di Walcott è veramente epica; e ciò che salva i suoi versi dalla noia che accompagna l'epica è la relativa povertà della storia del suo particolare reame e la sensibilità del suo orecchio alla lingua inglese, una sensibilità che di per sé è storia. [...] i suoi versi sono così sonori e stereoscopici proprio perché questa «storia» è abbastanza densa di avvenimenti: perché il linguaggio stesso è uno strumento epico». BRODSKIJ I., *op. cit.*, pp. 14-15.

alberi «cuciono gli stretti » o «infilano gli arcipelaghi» per creare quel «rifratto ricamo» sulla pagina e nella mente del lettore.

Anguilla, Adina,
Antigua, Cannelles,
Andreuille, all the l's
Voyelles, of the liquid Antilles
The names tremble like needles
Of anchored frigates,
Yachts tranquil as lilies,
In ports of calm coral,
The lithe, ebony hulls
Of strait-stitching schooners,
The needles of their masts
That thread archipelagoes
Refracted embroidery
In feverish waters
Of the seafarer's islands
Their shorn, leaning palms,
Shaft of Odysseus,
Cyclopic vulcanoes,
Creak their own histories,
In the peace of green anchorage;
[...]

(MNW, *A Sea-Chantey*, p. 40)

Il continuo rimando all'arte e alla condizione dell'artista, non solo al ruolo sociale e politico che il mestiere di scrittore comporta, ma al singolo atto di scrittura, momento individuale ed intimo del poeta, anima tutta l'opera di Walcott che non perde mai occasione per inserire un meta-discorso all'interno della sua poetica. La riflessione sulle diverse modalità di denominazione e rappresentazione dello spazio, nel caso specifico delle *Islands*, protagoniste della prossima poesia, diventa allo stesso tempo oggetto e soggetto della scrittura, e la ricerca del poeta del suo personale modo di «scrivere» le isole trova espressione nel paesaggio delle isole stesse.

Non basta nominare la natura o le isole³⁵, «ridurre voi a un nome», come fa il diarista, che con la sua smania da inventario rende un'immagine dettagliata

³⁵ «È qualcosa di più che dare un nome alle piante e agli animali da giardino; ed è anche qualcosa che viene un po' più tardi. La poesia di Walcott è adamitica nel senso che lui e il suo mondo sono usciti dal paradiso – lui, per aver assaggiato il frutto della conoscenza; il suo mondo, per ragioni storiche e politiche». BRODSKI I., *op. cit.*, pp. 18-19.

sì, ma sterile, del paesaggio: è l'amore per la propria terra che fa la differenza, che distingue una superficiale cartolina da un canto poetico, che accomuna l'artista e la natura nel disperato tentativo di trovare le parole giuste, «al modo che il clima cerca il suo stile» di scrivere «versi asciutti come sabbia». Gli elementi della natura e gli strumenti dello scrittore, si fondono e si confondono in questa poesia di grande lucidità e intensità, lo stile, le parole, le pagine, sono onde, sabbia, luce, risacca e riflettono «le nostre addormentate, rannicchiate immagini» dell'isola.

Merely to name them is the prose
Of diarists, to make you a name
For readers who like travellers praise
Their beds and beaches as the same;
But islands can only exist
If we have loved in them. I seek,
As climate seeks its style, to write
Verse crisp as sand, clear as sunlight,
Cold as the curled wave, ordinary
As a tumbler of island water;
Yet, like a diarist, thereafter
I savoured their salt-haunted rooms
(Your body stirring the creased sea
Of crumpled sheets), whose mirrors lose
Our huddled, sleeping images,
Like words which love had hoped to use
Erased with the surf's pages.
[...]
(MNW, *Islands*, p. 50)

Altre due poesie della raccolta, *Midsummer*, *Tobago* e *The morning moon*, hanno catturato la nostra attenzione durante la lettura di questa intensa raccolta, per la loro carica descrittiva e la forza delle immagini del paesaggio caraibico in esse contenute. Si tratta di descrizioni telegrafiche, racchiuse in pochi versi, brevi ma di grande suggestione dove l'uso di figure retoriche come metafore, similitudini, e ossimori che azzardano associazioni tra universo naturale e umano, incarnano il profondo legame tra uomo e paesaggio che da sempre caratterizza la letteratura caraibica.

Ad esempio, le «strade asfaltate», il «calore bianco» la «fiumana verde» che aprono la prima poesia, sono immagini che rimandano alla visione antropomorfa del paesaggio, o viceversa all'individuo mimetizzato nella natura,

come testimonia la «casa appisolata» come un uomo, o lo scrittore paragonato ad un porto, dove le figlie, trovano rifugio «nel porto delle mie braccia».

Broad sun-stoned beaches.

White-heat.

A green river.

A bridge,
scorched yellow palms

from the summer-sleeping house
drowsing through August.

Days I have held,
days I have lost,
days that outgrow, like daughters,
my harbouring arms.
(MNW, *Midsummer, Tobago*, p. 104)

Allo stesso modo, nella poesia dedicata alla luna mattutina, personaggio *leitmotiv* dell'opera walcottiana, l'elemento paesaggistico in questione, il Morne Coco Mountain, viene descritto tramite diverse metafore, ora prese in prestito al mondo della natura, «quel dorso di balena acquattata», ora attinte alla figura umana, con la brezza che rinfresca «la pelle a questa terra», «la pelle d'oca all'acqua ». Lo sguardo rimane quello soggettivo del poeta nella prima poesia, *Prelude*, che alla luce chiara del primo mattino o al chiarore della luna, «guarda attonito» e «osserva» il paesaggio intorno a sé:

Still haunted by the cycle of the moon
racing full sail
past the crouched whale's back of Morne,
Coco Mountain,

[...]
It's early December,
the breeze freshens the skin of this earth,
the goose-skin of water,

and I notice the blue plunge
of shadows down Morne Coco Mountain,
December's sundial,

happy that earth is still changing,
[...]

(MNW, *The Morning Moon*, p. 108)

Come ultima poesia, a conclusione della nostra breve analisi di una delle più belle raccolte di poesie di Walcott, abbiamo scelto *The schooner Flight*, in realtà una sorta di prosa in versi divisa in 11 canti, dove il poeta, come un odierno Ulisse, racconta la sua avventura per mare a bordo della goletta Flight. Della lunga poesia abbiamo estrapolato alcuni passi che contengono suggestive descrizioni delle isole e del paesaggio isolano, momenti in cui l'arte di Walcott è in grado di trasformare pochi versi in pennellate e dove la scrittura e la pittura si confondono e si scambiano strumenti e ruoli, restituendo al lettore immagini di grande intensità, frutto dello stesso atto scritturale, poetico o artistico poco importa.

La bellezza delle visioni è indubbia, con gli elementi della natura che si animano al tocco della penna walcottiana³⁶, nonostante la poesia si apra con uno scenario languido e un'atmosfera sospesa, in un «pigro agosto», con la canicola che fa incollare al mare «foglie d'isole brune». Il tempo sembra essersi fermato così come l'uomo pietrificato sotto la luce dell'alba, e con esso la natura, il mare freddo, e «i fori dei chiodi delle stelle» che trafiggono il cielo:

In idle August, while the sea soft,
and leaves of brown islands stick to the rim
of this Caribbean, I blow out the light
by the dreamless face of Maria Concepción
to ship as a seaman on the schooner *Flight*.
Out in the yard turning grey in the dawn,
I stood like a stone and nothing else move
but the cold sea rippling like galvanize
and the nail holes of stars in the sky roof,
till a wind start to interfere with the trees.
[...]

(MNW, *The Schooner Flight*, p. 110)

Verso la fine della poesia e della navigazione del poeta, la mappa dell'arcipelago riscritta dalla parola poetica si apre ed ecco profilarsi la miriade di isole caraibiche, la cui moltitudine suscita nello scrittore un'infinità di visioni

³⁶ «Per l'acutezza del suo sguardo questo poeta somiglia a Joseph Banks, con la differenza che lui, quando posa gli occhi su una pianta «incatenata nella sua rugiada» o su un qualsiasi oggetto, compie un atto di cui nessun naturalista sarebbe capace: riesce ad animare quella pianta e quell'oggetto». BRODSKIJ I., *op. cit.*, p. 18.

e immagini, dove metafore, similitudini, paragoni presi a prestito dalla natura stessa sembrano insufficienti a rendere la bellezza del panorama che si offre al marinaio della Flight. Le isole e la geometria che disegnano nel paesaggio danno vita a paragoni insoliti come «piselli su un piatto di stagno», o associazioni più classiche, «tante quante stelle a notte», fino a voli pindarici della fantasia walcottiana che vede cadere le stelle, «meteore come frutti» intorno alla sua goletta. Anche l'universo urbano con le sue strade trova spazio nell'affresco di Walcott che nell'immaginario collega le colline alla città, attraverso una stradina che serpeggiando nel paesaggio «scende come spago» e unisce le cime, i tetti come le colline.

Open the map. More islands there, man,
 than peas on a tin plate, all different size,
 one thousand in the Bahamas alone,
 from mountains to low scrub with coral keys,
 and from this bowsprit, I bless every town,
 the blue smell of smoke in hills behind them
 and the one small road winding down them
 like twine
 to the roofs below; [...]

[...] There are so many
 islands!
 As many islands as the stars at night
 on that branched tree from which meteors
 are shaken
 like falling fruit around the schooner Flight.
 [...]
 fall, and are one, just as this earth is one
 island in archipelagoes of stars.
 [...]

(MNW, *The Schooner Flight*, p. 146)

Ed è con quest'ultima immagine della terra natale del poeta dipinta come un'isola «in arcipelaghi di stelle», che vogliamo concludere la nostra lettura dell'opera di Walcott e l'esplorazione di quella *Map of the New World* che la sua arte ha riscritto: e non a caso una delle ultime poesie del libro, che dà il titolo all'intera raccolta, ha come sottotitolo proprio *Archipelagoes*, arcipelaghi.

4.2.2 Il *New World* di Brathwaite

Proprio dall'arcipelago dei Caraibi riparte la nostra esplorazione dello spazio caraibico in compagnia dell'ultimo scrittore, di certo non in ordine di importanza, selezionato per la nostra ricerca, Edward Kamau Brathwaite, una delle voci più intense della letteratura dei Caraibi di lingua inglese, che da oltre cinquant'anni si fa cantore del lungo e travagliato cammino che ha portato alla nascita del popolo caribico e della cultura creola. La sua poetica, insieme alla vasta produzione di opere *non-fiction*, saggi e contributi critici di grande valore come testimoniato da una serie di premi e riconoscimenti letterari ³⁷, esplora i diversi aspetti delle società e delle culture nate dalla colonizzazione come quelle caraibiche, laddove le componenti storico-politiche ed economiche hanno giocato un ruolo di primo piano nella rappresentazione e rinegoziazione di elementi sociali e culturali, come l'identità, la lingua, la religione, l'espressione artistica e, non da ultimo, il rapporto dell'uomo con lo spazio e la terra.

Di fronte alla necessità di selezionare, all'interno della vastissima produzione poetica di Brathwaite, le opere più significative ai fini della nostra riflessione sulla rappresentazione dello spazio caraibico, non potevamo prescindere dalla famosa trilogia dei Caraibi, *The Arrivants: A New World Trilogy* ³⁸, vale a dire il trittico poetico che raccoglie in un solo volume i tre capolavori degli esordi letterari, *Rights of Passage*, *Masks* e *Islands* ³⁹, riscrittura

³⁷ Tra i suoi studi più importanti sulla storia della diaspora nera e la nascita delle società creole, volti a rivedere la Storia ufficiale recuperando una prospettiva locale, citiamo *Folk culture of the slaves in Jamaica*, New Beacon Books, London and Port of Spain, 1970; *The development of Creole society in Jamaica : 1770-1820*, Oxford : Clarendon press, 1971; *(The) History of the voice : the development of nation language in anglophone Caribbean poetry*; London : New Beacon, 1984. Inoltre, tra i numerosi riconoscimenti, *Rights of Passage* è stato investito della Poetry Book Society Recommendation, e nel 1967 del Poetry Bursary dell'Arts Council of Great Britain; *Islands*, invece, ha vinto il prestigioso Cholmondeley Prize nel 1970; senza contare nel 1972 la Guggenheim Foundation Fellowship per la scrittura creativa in poesia e la presenza dello scrittore nel 1969 e nel 1971 al Poetry International di Londra.

³⁸ D'ora in avanti l'opera sarà citata con la sigla A.

³⁹ Per i rimandi bibliografici si veda in bibliografia la sezione anglofona del corpus letterario. Le opere che costituiscono la trilogia del 1973 erano già state pubblicate negli anni precedenti, a distanza di un anno l'una dall'altra, rispettivamente *Rights of Passage* nel 1967, *Masks* nel 1968, e *Islands* nel 1969.

dell'arrivo nel nuovo mondo della comunità diasporica nera, un lungo e intenso canto dell'attuale condizione del New World Negro. Sulla scia di una poesia lucida ed intensa, l'uso consapevole e dissacrante della lingua inglese, inframmezzata da *patois* creoli, versi che non seguono alcun schema se non le evoluzioni ritmiche della musica jazz e folk, il nostro moderno cantore dei Caraibi⁴⁰, ci guida in un viaggio attraverso i secoli e i continenti, la Storia e la modernità, il sacro e il profano, nella sua *caribbean homeland*.

L'intera opera è un *continuum* di immagini del passato e del presente, *flashbacks* storici, *déjà vu* e visioni innescati da *trances* dove religione e riti ancestrali si confondono, e nelle nebbie della memoria anche lo spazio appare indistinto, Europa, Africa, Antille, di ieri e di oggi, si accavallano e spingono per uscire: ed ecco che sulla pagina si affastellano frammenti e briciole di tempi e luoghi, come schegge di un vetro rotto, che tuttavia conservano ancora quei riflessi, la bellezza della natura, la violenza della Storia, le speranze di un popolo, che si coniugano nella forza del verso poetico, che suona chiaro e distinto come la verità che emerge dal passato.

Già da queste brevi premesse si percepisce, dunque, l'intensità di un'opera che merita indubbiamente un'analisi più approfondita e dettagliata di quella che la nostra ricerca permette, per ovvie ragioni di economia analitica, essendo quest'ultima principalmente focalizzata sulle modalità di rappresentazione dello spazio e sulla messa in scena del rapporto tra uomo, identità e spazio nella realtà caraibica. Come già enunciato per Walcott, anche la pista di lettura alla base della nostra analisi dell'opera di Brathwaite rimane quindi una delle tante possibili, e le lacune analitiche presenti rispondono alla referenzialità tematica alla base del presente lavoro.

Vogliamo fornire un esempio delle dinamiche soggiacenti alle nostre scelte, prima di intraprendere il lavoro critico sui testi. Le poesie raccolte nella trilogia contengono continui riferimenti ai riti religiosi afro-caraibici, e per di più

⁴⁰ Ripetiamo consapevolmente questo epiteto già da noi attribuito a Derek Walcott, in nome della profonda relazione tra i due scrittori caraibici e le loro poetiche, ognuna con la propria specificità, non solo stilistica, ma di certo accomunate nell'elogio della terra natale. Si veda il già citato studio di Bobb sui due scrittori, *op. cit.*

in lingua locale, dialetti africani o creoli, a tal punto che l'edizione originale dell'opera presenta un glossario, con informazioni sui nomi di divinità, popoli, credenze e riti legati alla tradizione africana e base di quella caraibica, in modo da fornire al lettore una guida nel complesso universo religioso e culturale teatralizzato da Brathwaite⁴¹. Di conseguenza, la piena comprensione dei passaggi da noi selezionati non può prescindere da questo bagaglio religioso, per l'approfondimento del quale, non potendo soffermarci *in itinere*, rimandiamo al glossario citato, senza tuttavia dimenticare la valenza che la religione afro-caraibica e i suoi riti, da sempre profondamente radicati negli elementi della natura e della terra, possiede nel rapporto tra uomo e identità. Iniziamo la nostra esplorazione dello spazio poetico di Brathwaite tenendo sempre presente, dunque, i significati sociali ed identitari dei quali la natura e il paesaggio sono investiti nella cultura creola, frutto del continuo dialogo tra Africa e Antille, essendo lo spazio caraibico e la sua rappresentazione l'incarnazione del processo formativo di un intero popolo.

La nostra indagine segue l'ordine cronologico delle poesie che presenta la raccolta, e sarà dunque inaugurata dall'opera *Rights of Passage*, costituita da quattro sezioni che ripercorrono le tappe della lunga e travagliata storia degli *Arrivants*, coloro che sono arrivati, in maniera coercitiva, dall'Africa attraverso l'oceano fino alle terre caraibiche, e nel nuovo mondo hanno trapiantato e curato le loro radici, le loro tradizioni, proteggendole dalla perdita di memoria e dall'alienazione subite dalla comunità diasporica nera, fino a far nascere la cultura creola caraibica.

⁴¹ Si tratta del *Glossary* in appendice all'edizione originale, pp. 271-275. L'importanza del rito ancestrale ai fini del nostro discorso sulla spazialità risiede in alcuni momenti critici del rito stesso, come la possessione, *the possession*, la fase centrale della cerimonia, durante la quale l'officiante, rapito dal suono dei tamburi, al ritmo del battito di mani e canti, è posseduto dalla divinità e diventa il tramite tra il cielo e la terra: «Possession, which is the climax of the service – in form a dance-drama – is induced by the drums or by rhythmic hand-clapping and chanting. The celebrant's body acts as a kind of lightening conductor for the god. In the moment of possession, the divine electrical charge becomes *grounded* (so that the earth and the things assume a special significance)», p. 271. In quest'ultimo passaggio, dove la scarica elettrica scende nella terra e la anima dando un significato alle cose, potrebbe celarsi il senso della rappresentazione dello spazio, dunque degli elementi della natura e del paesaggio, nella poesia di Brathwaite.

La prima sezione della poesia, *Work Song and Blues*, si apre con un paesaggio desertico, quasi primordiale, dove elementi terrestri come polvere, sabbia, arenaria, ciottoli caratterizzano un panorama di siccità e aridità, un mondo «schorched», bruciato dal sole e inaridito dalla mancanza di acqua, metafora paesaggistica della profonda ferita che la schiavitù e la colonizzazione hanno provocato nella mente del soggetto africano e nel suolo antillano, visto come ostile e foriero di dolore.

Dust glass grit
the pebbles of desert:
sands shift:
across the scorched
world water ceases
to flow.
(A, I. *Prelude*, p. 4)

Tuttavia, è dal New World, dalla nuova terra dove gli schiavi africani sono stati portati, da quel suolo arido e sterile che rinasce la speranza, la premessa per ricostruire in terra straniera la propria identità, come annuncia lo stesso titolo della poesia, *Prelude*. Lo scrittore teatralizza il gesto di fondazione del popolo caraibico, quando gli antenati africani hanno edificato nuovi villaggi a partire dal nulla, da quegli elementi primordiali rimasti in loro possesso, gli stessi che il colonizzatore non può cancellare: la fatica, il sudore, la saliva dell'uomo, misti al fango, al limo primordiale, allo sterco della terra, e a tutto ciò che la natura è in grado di fornire, sono la pietra miliare e il cemento del nuovo mondo, di quei «mud walls», i muri di fango innalzati nelle «walled cities», le città murate, recintate. Un gioco di parole quest'ultimo, ricorrente nella poesia di Brathwaite che fa della rottura degli schemi e della sperimentazione, linguistica e stilistica, la sua quintessenza.

Build now
the new
villages, you
must mix spittle
with dirt, dung
to saliva and
sweat : round
mud walls will rise
in the dawn
walled cities

arise
from savanna
and rock river bed:
O Kano Bamako
Gao
(A, I. *Prelude*, p. 5)

I contrasti, gli attriti sonori e visivi sono *leitmotiv* delle rappresentazioni spaziali in *The Arrivants*, al punto che pochi versi dopo, sempre in *Preludio*, possiamo trovare la descrizione di un paesaggio ameno e incantato, con una natura adamitica e una vegetazione lussureggiante, che stride con il precedente panorama da caos primordiale:

The trees are
cool, there
leaves are
green, there
burns the dream
of a fountain,
garden of odours,
soft alleyways.
(A, I. *Prelude*, pp. 6-7)

Nella poesia successiva, *New World A-Comin'*, dove continua il racconto dell'arrivo degli africani nel nuovo mondo, la foresta viene eletta come luogo dell'incontro tra il colonizzatore e lo schiavo che si trova completamente smarrito in uno spazio a lui sconosciuto, senza una guida, senza aiuto: l'uomo procede con passo felpato e incerto, sente sotto i piedi un terreno soffice in apparenza, ma che cela un silenzio angosciante, l'assenza di dialogo tra uomo e natura, quel legame che è stato reciso con lo strappo brutale dalla terra madre. Di nuovo l'opposizione tra *soil* e *soiled*, tra la terra, il suolo e il tunnel di foglie «sporcato», macchiato dall'onta della tratta e della schiavitù:

Helpless like this
leader-
less like this,
heroless,
we met you: lover,
warrior, hater,
coming through the files
of the forest
soft foot
to soft soil
of silence:
we met in the soiled

tunnel of leaves.
(A, II. *New World A-Comin'*, p. 9)

I versi proseguono con la descrizione del cammino dello schiavo attraverso il nuovo paesaggio caraibico, dove vallate e declivi impervi si alternano, e la terra e la foresta appaiono sempre sterili e aride agli occhi del nuovo arrivato, come l'insolita associazione tra le pietre e l'acqua, entrambe «dry», denota:

How long have we
travelled down
valleys down
slopes, silica
glinted, stones
dry as water,
to this flash
of flame in the forest.
(A, II. *New World A-Comin'*, p. 10)

La durata del viaggio nel *new world*, esplicitata dall'incipit «How long», va di pari passo con la nostalgia della terra natale e richiama il lungo verso che apre il passaggio qui riportato, dove la ripetizione «long long», tipica della narrazione fiabesca, esprime il desiderio costante dello schiavo africano di rivedere la sua Africa. La nascita di qualcosa di inedito dal dolore della schiavitù sarà di nuovo all'insegna dell'innesto, del *mélange*, stavolta tra il sangue dello schiavo e la passione del colonizzatore, paradossalmente la stessa che mette nello sport e nell'odio per l'altro: la reiterazione dell'aggettivo «new», per ben sei volte, e l'affinità sonora tra termini inglesi di grande pregnanza identitaria, come suoli e anime, (*soils/souls*), mondi e acque (*worlds/waters*), tutti al plurale, sono alcune modalità di trattamento della questione identitaria, in rapporto allo spazio, presenti nella poetica di Brathwaite.

Infatti, la commistione tra l'orgoglio dei primi schiavi e gli elementi della natura, (*wind/water*), anche umana (*flesh/flies*), divenuti protagonisti dell'arrivo delle navi negriere sulle coste caraibiche, dunque il paradosso e l'ambiguità dai quali la stessa cultura creola trae fondamento, s'incarnano nella rappresentazione del teatro della schiavitù, uno dei tanti porti del mare dei Caraibi, che appare allo stesso tempo «chained» e «welcoming», accogliente nonostante le catene:

It will be a long long time before we see
this land again, these trees
again, drifting inland with the sound
of surf, smoke rising
[...]
for our blood, mixed
soon with their passion in sport,

in indifference, in anger,
will create new soils, new souls, new
ancestors; will flow like this tide fixed

to the star by which this ship floats
to new worlds, new waters, new
harbours, the pride of our ancestors mixed

with the wind and the water
the flesh and the flies, the whips and the fixed
fear of pain in this chained and welcoming port.
(A, II. *New World A- Comin'*, p. 11)

Nella seconda sezione di *Rights of Passage*, intitolata *The Spades*, dove Brathwaite tratta della vita quotidiana dei neri di seconda generazione creola, i versi che avviano il secondo *Preludio* sono investiti da un ardente desiderio, quasi fisico e carnale, di memoria, di ricordi, di un passato che sembra dimenticato per via del legame che lo schiavo africano ha dovuto stabilire con i nuovi elementi della natura e che porta come un peso, un fardello, quasi un tradimento della terra madre. Il faticoso e stremante lavoro della terra, al quale lo schiavo è sottoposto nel *new world*, sotto quel «sun», il cocente sole antillano, che riecheggia «sin», il peccato, i ricordi e la nostalgia assumono i contorni sbiaditi delle labbra e delle mani della persona amata, dei quali non si è mai sazi e ai quali si anela all'infinito:

Memories are smoke
lips we can't kiss
hands we can't hold
will never be
enough for us;
for we have learned
to live with sun
with sin
with soil
with rock
with iron
toil
(A, I. *Prelude*, p. 28)

L'esplorazione del nuovo paesaggio così diverso dalla terra natale, e che si avverte come estraneo e alieno, continua in una poesia dal titolo significativo di *The Journeys*, analisi delle diverse facce della comunità diasporica nera, una discesa negli inferi dell'arcipelago colonizzato, nelle isole della dannazione. Il background è un simbolico *Hell* acquatico, prima l'oceano poi il mare caraibico, che hanno fatto da teatro ad un efferato crimine contro l'umanità, infestati da quel «bitter salt», sale amaro, in contrasto con il blu dell'acqua, le onde dove si cullano i gabbiani e i dolci venti dell'arcipelago. I versi decantano l'inventario dei luoghi-simbolo della colonizzazione, il tragico repertorio di quelle «unfortunate islands», al quale il poeta dà ritmo con versi spezzati da un'insolita sillabazione, tecnica di rottura stilistica che metaforizza la denuncia sociale insita nella poetica di Brathwaite. L'uso del verso spezzato e fratturato come incarnazione poetica della condizione diasporica nera, della dislocazione e della perdita di radici conseguenti alla tratta, è una costante della sua scrittura che, come vedremo più avanti nella nostra analisi, raggiungerà l'apice in *Islands*.

La stessa intenzionalità critica denota le altre immagini contenute nel seguente passaggio, attraverso il forte contrasto tra il nome di derivazione cattolica di alcune isole come San Salvador, Christopher o le Saints, il simbolo di pace della colomba bianca e la brutalità del colonizzatore, la cui bramosia, «greed», di potere e di ricchezze, oro, diamanti e ambra, ha segnato per sempre isole come Haiti, impiantando il seme della speranza, quel «green» della libertà che è ancora oggi causa di tante sofferenze.

Hell
in the water
brown
boys of Bushongo
drowned in the
blue and the bitter
salt of the wave-gullied
Ferdinand's sea
Soft winds
to San Salvador, Christoph-
er, Christ, and no Noah
or dove to promise us, grim
though it was, the simple sal-
vation of love. And so it was Little
Rock, Dall-

as, New Orleans, Santiago
De Cuba, the miles
of unfortunate islands: the

Saints and the Virgins, L'Ouverture's Haiti
ruined by greed and the slow
growing green of its freedom; golden Guiana;
Potaro
leaping in light liquid amber
in Makonaima's perpetual falls.
(A, III. *The Journeys*, pp. 35-36)

I luoghi della colonizzazione, di ieri e di oggi, s'incarnano nell'immagine, carica di lucido sarcasmo, delle baracche che i nuovi emigranti affittano nelle città e nelle metropoli del *new world*, e dividono con quel *rat/mouse* che non è altro che un'ironica metafora dei moderni negrieri, gli sfruttatori della miseria odierna che serpeggia dall'una all'altra delle coste atlantiche:

But he's real cool,
man, while we sweat
in this tin trunk'd house

that we rent from the rat
to share with the mouse:

Castries' Conway and Brixton in London,
Port of Spain's jungle

and Kingston's dry Dungle
Chicago Smethwick and Tiger Bay.
(A, III. *The Journeys*, p. 40)

Nella terza sezione, *Islands and Exiles*, Brathwaite mette in scena gli arrivi e le partenze nel e dal nuovo mondo, attraverso una serie di poesie che ci presentano diverse immagini delle isole caraibiche, le varie sfaccettature delle terre colonizzate, a partire dalla gestazione primordiale, passando per la violenta metamorfosi causata dall'invasore, fino all'esilio più o meno volontario al quale la modernità ha costretto il nuovo colonizzato. Nella poesia *Calypso* assistiamo alla creazione delle isole dalla pietra ancestrale, «stone», che scivola sull'arco caraibico ed esplode, «bloomed», come lo sbocciare di un fiore in una miriade di isolotti: si tratta di un impatto violento tra la roccia e il mare, raffigurato dalla reiterazione del *pattern* dei tre versi, con al centro i tre verbi «hissed», «fanged»,

«flashed», e la ripetizione della preposizione «into», la cui intensità fa attrito con l'acqua provocando una sorta di fischio, di sibilo, che annuncia l'esplosione delle estati che hanno la stessa forma delle isole, «arcing», ad arco. E la potenza della materia primordiale, la violenza dei fenomeni naturali che scuotono il suolo terrestre, e portano alla nascita delle terre emerse, è esplicitata dalla metafora dell'isola-leone, che ruggisce come una bestia in gabbia, intrappolata in quelle piantagioni di canna in apparenza «green», ma foriere di dolore, quelle prigioni dove a comandare è il «cutlass profit», lo strumento del lavoro nei campi:

The stone had skidded arc'd and bloomed into islands:
Cuba and Santo Domingo
Jamaica and Puerto Rico
Grenada Guadeloupe Bonaire

curved stone hissed into reef
wave teeth fanged into clay
white splash flashed into spray
Bathsheba Montego Bay

bloom of the arcing summers...

The islands roared into green plantations
ruled by silver sugar cane
sweat and profit
cutlass profit
islands ruled by sugar cane
(A. I. *Calypso*, p. 48)

I campi di canna come luoghi-simbolo della schiavitù e della colonizzazione saranno ben presto sostituiti da inedite dimensioni spaziali della miseria e dello sfruttamento, le nuove piantagioni urbane dove i moderni schiavi figli dell'osannato progresso, sono costretti ad esiliarsi per un lavoro e una vita migliore: sono cambiati i tempi e i luoghi, sì, sicuramente le modalità e i mezzi di trasporto, ma intatto è rimasto il carattere coercitivo dell'esilio, ieri manifestato con catene, oggi più subdolo, psicologico, eppure ugualmente doloroso. Eccoli i «New World mariners» protagonisti della poesia *The Emigrants*, dove Brathwaite azzarda il paragone tra i *kaffirs*, termine dispregiativo per i neri, e l'esploratore per antonomasia, Cristoforo Colombo. La speranza e il desiderio di scoperta che infervorano allo stesso modo la mente dei

marinai di ieri e di oggi, innesca la visione del navigatore genovese che dal ponte della sua nave osserva il paesaggio isolano mentre approda nel Nuovo Mondo.

La prospettiva di Colombo «from his after-deck», focalizzazione che fa da incipit alle terzine della poesia come un *refrain* ossessivo, fa emergere un'immagine dell'arcipelago e della sua natura che, attraverso gli occhi del colonizzatore, man mano prende forma e si materializza sulla pagina. La terra del poeta, sentita e vissuta come tale, «*my Island, my simple water, our land, our farms*», (il corsivo è nostro), è filtrata attraverso il punto di vista dell'altro, quella visione del nuovo mondo prima solo immaginata, desiderata, tracciata sulla mappa, «*hoped for, dreamed, his charted mind's desire*», poi osservata da lontano, «*watched, saw, his eyes climbed*», ben presto toccata, «*touch*».

What do they hope for
what find there
these New World mariners
Columbus coursing kaffirs
[...]

Columbus from his after-
deck watched stars, absorbed in water,
melt in liquid amber drifting

through my summer air.
Now with morning, shadows lifting,
beaches stretched before him cold and clear.
[...]

Columbus from his after-
deck watched heights he hoped for,
rocks he dreamed, rise solid from my simple water.

Parrots screamed. Soon he would touch
our land, his charted mind's desire.
The blue sky blessed the morning with its fire.
[...]

Columbus from his after-
deck saw bearded fig trees, yellow pous
blazed like pollen and thin

waterfalls suspended in the green
as his eyes climbed towards the highest ridges
where our farms were hidden.
(A, II. *The Emigrants*, pp. 52-53)

Tuttavia, la concezione di luogo geografico che qui emerge denota uno spazio immaginario, dislocato per ovvie ragioni storiche, rinegoziato e rivisto dallo strumento poetico ⁴². Infatti, lo spazio isolano sembrerebbe finora descritto dal punto di vista del colonizzatore, se non fosse per l'invasione improvvisa dell'io narrante, già preannunciato dall'uso reiterato del *my*, nel verso shock «I watched him pause». Ecco avvenuto il ribaltamento della prospettiva attraverso la narrazione in prima persona, l'uso del pronome *I* che si fa soggetto, declassando a complemento oggetto *him*, e non s'identifica più con un personaggio bensì con il paesaggio stesso. Un solo lucido ed intenso verso basta, dunque, a mettere lo sgambetto a Colombo, mandando all'aria il suo binocolo, le sue mappe e gli strumenti della Storia ufficiale.

In *South* la voce narrante, del poeta che parla della sua terra natale, viene completamente allo scoperto e la presenza del pronome *I* prima reiterata, poi declinata al plurale, *We*: emerge una visione personale ed intima delle isole, da parte dell'artista rappresentante della condizione dell'uomo caraibico, costretto ad abbandonare le spiagge natie per esiliare nelle «stoniest cities», città di pietra. Il desiderio costante di ritornare nella sua isola viene rappresentato attraverso la metafora del fiume che scorre lento, come la nostalgia di casa, *flowing/longing*, che è paziente e fedele e che rimane per anni nel cuore dell'emigrante, e l'opposizione tra i due omofoni *born/borne*, la nascita e il peso della lontananza che legano l'uomo alla sua terra. Infine, il riferimento temporale degli ultimi due versi dell'estratto, quel «today», attualizza la condizione di spaesamento ed alienazione che da sempre caratterizza il soggetto antillano:

But today I recapture the islands'
bright beaches: blue mist from the ocean
rolling into the fishermen's houses.
By these shores I was born: sound of the sea
came in at my window, life heaved and breathed in me then

⁴² Sulla nozione di spazio e dislocazione, *place* e *displacement*, si veda l'opera di Mary Gallagher, già citata nei capitoli precedenti, che tratta la tematica dello spazio altro, dislocato, dell'*Ici-là*, nelle opere francofone dei Caraibi. M. GALLAGHER, (ed.), *Ici-Là. Place and Displacement in Caribbean Writing in French*, cit.

with the strength of that turbulent soil.

Since then I have travelled: moved far from the beaches:
sojourned in stoniest cities, walking lands of the north
[...]

We who are born of the ocean can never seek solace
in rivers: their flowing runs on like our longing,
[...]

But today I would join you, travelling river,
borne down the years of your patientest flowing,
[...]
(A, III. *South*, p. 57)

Il tanto bramato ritorno alle radici è messo in scena nell'ultima sezione di *The Rights of Passage*, dall'emblematico titolo di *The Return*, all'interno della quale abbiamo selezionato la poesia *The Cabin*, dove troviamo la descrizione della capanna del vecchio schiavo nero Tom, ultimo avamposto della Storia, simbolo di un passato ormai preda dell'oblio, ma che appare come un anacronismo nel moderno paesaggio caraibico.

Ecco come si presenta la capanna alla vista del poeta, completamente immersa nella natura, ricoperta di tracce e segni dello scorrere del tempo, erbacce, vegetazione incolta, oggetti abbandonati e desueti, in breve uno scenario di desolazione e decrepitudine, dove tutto sembra «unlived», privo di vita, inerme, come se ogni cosa fosse rimasta vittima del «time's long attack»:

Under the burnt out green
of this small yard's
tufts of grass
where water was once used
to wash pots, pans, pots,
ochre appears. A rusted
bucket, hole kicked into its
bottom, lies on its side.

Fence, low wall of careful
stones marking the square
yard, is broken now, breached
by pigs, rats, by mongoose
and by neighbours. Eucalyptus
bushes push their way amidst
the marl. All looks so left
so unlived in: yard, fence and cabin.

Here old Tom lived: his whole
tight house no bigger than your
sitting room. [...]

These are the deepest reaches of time's long
attack. [...]

(A, III. *The Cabin*, p. 70)

Tuttavia, il contrasto tra l'esterno e l'interno della capanna è reso attraverso metafore marine, laddove la facciata esterna, quella che si mostra al mondo, è in apparenza «smooth and bland as pearl», liscia come una perla, mentre al suo interno la solitudine è sconvolta dall'arrivo della marea, incarnazione del progresso, della modernità che «creeps in», s'insinua, s'infiltra gradualmente tra gli interstizi della capanna: si tratta dell'espansione del villaggio circostante, che «bulges», si rigonfia come una protuberanza causata nel muro dall'infiltrazione dell'acqua, fino ad esplodere. E quando la capanna viene travolta dall'alta marea nessuno si preoccupa del vecchio Tom, perché oggi «No one / knows Tom now », la schiavitù è passata, rimane solo un labile ricordo, precario come la vecchia capanna, di ciò che è stato, della fede, dei sogni, delle speranze, dei dolori, in breve «of history »:

[...] But from the front,
the face from which it looked out on the world,
the house retains its lemon wash as smooth and bland as pearl.

But the tide creeps in: today's
insistence laps the loneliness of this
resisting cabin: the village grows and bulges:
[...]

No one
knows Tom now, no one cares.
Slave's days are past, forgotten. The faith, the dream denied,
the things he dared
not do, all lost, if unforgiven. This house is all
that's left of hopes, of hurt,
of history...
(A, III. *The Cabin*, p. 71)

Se la capanna e i valori identitari e sociali che ad essa sono attribuiti dalla cultura creola, viene spazzata via dal presente e dalla modernità alienanti, allora la ricerca delle radici dell'uomo caraibico, della casa del *nigger*, come luogo

familiare e come spazio dell'identità diventa un continuo interrogativo che Brathwaite coniuga nei versi lucidi e lapidari della poesia *Postlude/Home*. La casa non è intesa come un luogo fisico, facilmente collocabile, rintracciabile su una mappa, così come le radici del popolo caraibico non sono solo in Africa o nelle Antille ma in uno spazio dislocato, sospeso a metà strada, forse nell'oceano, un luogo virtuale dunque, dove le coordinate spaziali si annullano, qui/altrove, *here-there*, perdono completamente senso:

Where then is the nigger's
home?

In Paris Brixton Kingston
Rome?

Here?
Or in Heaven?
(A, V. *Postlude/Home*, p. 77)

L'ultima poesia che chiude l'opera segna l'*Epilogo* della ricerca del *new world negro*, ormai possessore a pieno titolo dei *the rights of passage*: in realtà, si tratta di un nuovo inizio, come suggerisce il paesaggio aurorale che fa da scenario ai versi conclusivi, è l'alba di un nuovo giorno, metafora del futuro delle generazioni a venire che nel nuovo mondo s'incamminano. Il gesto simbolico di «shatter the door», sbattere la porta, incarna l'atto di ribellione, quel *rito di passaggio* che permette al soggetto diasporico di riappropriarsi dei *diritti di passaggio*, negati dalla Storia, escludendo così qualsiasi «turning back», senza mai guardarsi indietro:

Rain drips
from the trees
in the dawn;
in the morn-
ing, bird
calls, green
opens a crack.
Should you

shatter the door
and walk
in the morning
fully aware

of the future

to come?
There is no
turning back.
(A, VI. *Epilogue*, pp. 84-85)

La seconda opera presente nel volume, *Masks*, è sicuramente quella maggiormente impregnata del bagaglio culturale e religioso africano⁴³, come rivela già il titolo, in cui il viaggio fondatore del popolo caraibico dall'Africa alle Antille viene rivissuto attraverso riti ancestrali che risvegliano echi e fantasmi di una terra madre lontana, eppure sempre presente nel ricordo dello schiavo. La dislocazione spazio-temporale e il carattere visionario delle rappresentazioni del passato contraddistinguono la maggior parte delle poesie di *Masks*, che attingono alle credenze africane così come alle trasposizioni dei riti nel *new world*, frutto di sincretismi, non solo religiosi, tra il bagaglio culturale africano e gli innesti caraibici.

Lo spazio rappresentato in quest'opera non è facilmente descrivibile, in quanto si tratta spesso di uno spazio dislocato, senza riferimenti geografici precisi, che trascende nell'immaginario e nella dimensione virtuale della visione, tipica della *trance*, della possessione religiosa. Ne risulta uno spazio mentale, immaginato più che tracciato, attraversato con la mente più che con il corpo, dove i luoghi sono sospesi nel limbo a-spaziale e a-temporale dell'universo poetico, la cui rappresentazione assume dunque i contorni sfumati della dimensione onirica o allucinatoria, lo spazio che appare come una traccia, una visione, un fantasma nell'opera di Brathwaite. Il verso spezzato e il ritmo sincopato scelti da Brathwaite, non sono altro che la trasposizione poetica di questo spazio spostato, e la scelta di tali espedienti stilistici pone l'autore in una posizione di completa rottura rispetto agli schemi del *background* narrativo, la cui collocazione all'interno della costruzione poetica o romanzesca rappresentava la condizione *sine qua non* della descrizione *tout court*.

⁴³ Si tratta perlopiù dei miti e del folklore Akan, «the Twi-speaking people of Ghana: Ashanti, Akuapim, Fante, Akyem», dal Glossary, *op. cit.*, p. 271.

Tuttavia, abbiamo selezionato da questa seconda opera un'unica poesia dal titolo emblematico di *The Forest*, contenuta nella terza sezione *Limits*, dove il luogo geografico, in questo caso la foresta, dapprima collocata in Ghana come il riferimento a Yeji ⁴⁴ denota, in seguito viene completamente decontestualizzata, potrebbe essere una foresta qualsiasi in Africa, in Europa o nelle Antille. Infatti, la descrizione della foresta si apre con una serie di metafore e similitudini, dapprima l'intricata vegetazione che appare all'improvviso «like walls», una muraglia di verde che sbarra il cammino agli uomini; poi il bosco che assume connotati umani, come un personaggio che attende al varco, «it was waiting»; infine, la massa di verde che si fa sempre più scura (si veda l'uso degli aggettivi riferiti a *green* «dense, dark, thick stretching») e minacciosa, come denota l'uso del termine negativo «doom», e l'immagine di distruzione, rovina e morte evocata.

I versi successivi sono all'insegna delle tenebre e dell'oscurità, «darkness, dark and darker, the dark (2)», la foresta viene rappresentata come uno spazio chiuso, claustrofobico, dove la confusione di liane, tronchi, foglie non lascia penetrare la luce e rende l'aria umida, stantia, soffocante. Gli uomini cercano invano di aprirsi un varco, uno spiraglio all'interno del tunnel vegetale che li circonda, «we hacked our way», rapiti dall'ombra della foresta che li attira a sé: i due versi binari «the dark was silence» e «the dark was home », preceduti dall'avverbio *still*, racchiudono l'essenza del rapporto tra uomo e natura, laddove la foresta, seppur silenziosa e misteriosa, rappresenta un luogo familiare, la casa del *nigger*, dove trovare rifugio e protezione.

Che si tratti della foresta africana, delle origini, o il morne caraibico, questo spazio chiuso e arcano dove l'uomo si sente paradossalmente al sicuro si oppone agli «open spaces» del cielo, dell'orizzonte, evocati nell'interrogativo degli ultimi due versi, che annulla qualsiasi riferimento geografico e spaziale ordinario: il nuovo spazio dislocato di Brathwaite non è né aperto né chiuso, non conosce barriere né distanze, ma è quel luogo ideale partorito dalla mente

⁴⁴ Dal glossario in appendice all'edizione originale: «Yeji: a ferry point on the river Volta between the northern savannah and the Ashanti forest». Glossary, *op. cit.*, p. 275.

dell'uomo dove tutto è possibile, anche ritornare in Africa chiudendo gli occhi e lasciandosi trasportare dal ritmo dei tamburi.

Like walls the forest stops us.
Over the ford at Yeji it was waiting:
tangled squat mahogany out-
riders and then the dense, the
dark green tops, bright
shining standing trunks:
wawa, dahoma, esa and
odum; the doom
of the thick stretching green.
Leaves gathered darkness; no
pathway showed the way.
The trunks grew tall and
taller, dark and darker; earth
now damp, fern cool, moss
soft. We hacked our way
through root and tendril, climber
shoot and yellow clinger. This
was the pistil journey in-
to moistened gloom. Dews
dripped, lights twink-
led, crickets chirped and still
the dark was silence, still
the dark was home. [...]

Where are the open spaces now
clear sky, the stars, horizons' distances?
(A, I. *The Forest*, pp. 112-113)

La terza ed ultima opera contenuta nella raccolta, *Islands*, merita un posto di primo piano nella nostra analisi, giacché le poesie in essa contenute raccontano di uno spazio continuamente messo in discussione, rinegoziato, investito di valori sociali e dunque eletto come componente fondamentale del processo di costruzione identitaria del popolo caraibico. Le isole caraibiche, protagoniste indiscusse di quest'opera che da esse prende il titolo, sono rappresentate dal canto poetico di Brathwaite in tutte le loro sfaccettature, la terra caraibica come terra di dolore, culla della memoria, teatro di negoziazioni, luogo di nostalgia ma anche di speranza, di riscatto, in breve quel *new world* come spazio ambiguo e paradossale, incarnazione paesaggistica delle contraddizioni alla base della stessa cultura creola nata in quelle isole. La dislocazione, spaziale e culturale, si fa metafora del superamento del dualismo, della dicotomia come strumento di conoscenza dell'ideologia colonizzatrice, che Brathwaite mette continuamente in

discussione, come dimostra la creazione del neologismo “tidalectics”⁴⁵, rivisitazione di “dialectics”, laddove all’opposizione netta e statica si preferisce il movimento, la fluidità, il dinamismo, anche quell’inafferrabilità che caratterizzano le culture creole dell’arcipelago caraibico.

Data la quantità e l’intensità delle ricorrenze di termini spaziali dal profondo significato culturale come *land, island, sea, stone, root...*, per citarne solo alcuni, vogliamo qui testimoniare le modalità di trattamento dello spazio nell’universo poetico di Brathwaite e gli strumenti stilistici e linguistici che lo scrittore mette in atto in quest’opera specifica.

Partiamo dalla prima sezione, dal titolo evocativo di *New World*, con la poesia *Jah*⁴⁶, dove troviamo l’immagine di una terra ostile e indifferente, un personaggio che si rifiuta di sentire e di parlare, come denotano le metafore utilizzate: la terra ha perso la memoria dei propri luoghi, il paesaggio non è più in grado di farsi custode dei segreti; il mare non unisce ma separa, «is a divider»; le isole voltano le spalle all’uomo, come tartarughe smarrite; i vulcani sono spenti ed inermi, in una posizione di totale chiusura, come una persona offesa, che «voiceless», «shut their red eyes».

La descrizione delle isole tramite metafore animali e i vulcani antropomorfi incarnano la passività e l’incapacità dell’uomo di leggere i segni della natura, la perdita dell’ancestrale capacità di interpretare il paesaggio: ad esempio, gli astri, il sole e la luna, non hanno più lo stesso significato del passato, considerate divinità nella cultura degli Arauachi, ora non sono altro che due dischi piatti nel cielo. Qui il rapporto spazio-identità sembra essersi completamente annullato, non c’è più dialogo tra la terra e l’uomo, e questa condizione di stasi, di indifferenza è rappresentata stilisticamente attraverso i versi lunghi, non più spezzati, ma composti, tradizionali, e l’uso di un presente

⁴⁵ La prima definizione di “tidalectic” compare in N. MACKEY, “An Interview with Kamau Brathwaite”, 1995, in S. BROWN, *The Art of Kamau Brathwaite*, The Cromwell Press, Melksham, 1995, pp. 13-32.

⁴⁶ Sempre dal glossario: «*Jah*: (Hebrew Yah) is a short form of Jahveh (Jehovah). It is the name of God most commonly used by Rastafarians of Jamaica, a religious group who reject Western “Babylonian” culture and believe that the Emperor Haile Selassie I is Jah’s representative on earth». Glossary, *op. cit.*, p. 273.

telegrafico e realistico che riconduce lo spazio dislocato all'universo paradossalmente muto e ordinato della *land* descritta:

For the land has lost the memory of the most secret places.

We seek the moon but cannot remember its meaning.
[...]

The sea is a divider. It is not a life-giver,
Time's river. The islands are the humped

backs of mountains, green turtles

that cannot find their way. Volcanoes
are voiceless. They have shut their red eyes

to the weather. The sun that was once a doom of gold to the
Arawaks
is now a flat boom in the sky.
(A, I. *Jah*, p. 164)

Nella poesia *Ananse*⁴⁷ il paesaggio freddo e indifferente si trasforma in uno scenario di morte e desolazione, dove i colonizzatori di ieri e di oggi «spat their death», disseminano morte sul suolo caraibico, trasformando bellezze naturali come Haiti in un'accozzaglia, un *patchwork* di cose che rimandano ad un'atmosfera funerea: ecco comparire flotte di aragoste morte, teschi, campane che non suonano più, mentre il verso spezzato sulla parola *man/grove* enfatizza quel legame tra uomo e natura, *man* e *grove* (boschetto), che non è più irraggiato dalla luce del mezzogiorno, quel «glamour of noon».

Tacky heard him
and L'Ouverture
all the hung-
ry dumb-bellied chieftains

who spat
their death into the ground:
Goave, Port-au-Prince, Half Moon Fort,
villages,

dead lobster-pot crews,
wire, red sea shells, coconut trees' hulls, nodding skulls,
black iron bells, clogged,
no glamour of noon on the man-

⁴⁷ «*Ananse*: the spider-hero of the Akans; earthly trickster, but once with power of the creator-gods». Glossary, *op. cit.*, p. 272.

grove shore.
(A, II. *Ananse*, pp. 165-166)

La spiaggia e il paesaggio marino sono l'ambientazione anche di un'altra poesia dal titolo di *Littoral*, dove lo spazio isolano, «one/eye'd beach», è filtrato attraverso la visione in ombra del marinaio cieco ⁴⁸,

In the bleached
stare of the one-
eye'd beach,
the fisherman
sits, [...]

He is blind
so it is dark on the marked
shore for him now;
[...]
(A, IV. *Littoral*, p. 170)

la stessa assenza di luce che caratterizza il momento dello sbarco della nave negriera sulle coste caraibiche, con la suggestiva immagine dell'isola che esce dall'acqua lasciando impronte blu sulla sabbia:

But no light breaks under the decks
where the sails sing
and the island resolving from water

steep steps of blue
and the anchor clumping the bottom,
tapping of water along sides of the ship

lapping away into silence;
[...]
(A, IV. *Littoral*, p. 171)

La prospettiva cambia improvvisamente e, come annunciato dai versi «breath on *my* face», «scuffed sand at *my* feet», (*Littoral*, pp. 171-172, il corsivo è nostro), ora è il poeta ad osservare la sua isola e a renderne una visione poetica sì, con le farfalle che saccheggiano il paesaggio, ma intrinsecamente legata al rapporto tra spazio e identità. Il contrasto tra l'aridità del suolo, la roccia dura e sterile e la delicatezza dei boccioli, simboli di rinascita, che possono nascondersi

⁴⁸ Interessante il personaggio del marinaio cieco e la spiaggia ciclopica che richiamano le figure omeriche presenti nell'*Omeros* di Walcott.

sotto «pebble and shale», ciottolo e argilla, materiali tellurici che ritroveremo in altre poesie, è metaforizzato dall'aratura, dalla necessità di smuovere le radici, le origini, di rinviare il passato, quel «sweat-sweetened rot», il marciume della Storia fatto del sudore dello schiavo.

L'interrogativo del poeta «who will till this soil ?», declinato con grande intensità in questi versi, accompagnerà la ricerca identitaria dell'uomo caraibico, nel suo passato e nella sua memoria, che Brathwaite scandaglia in tutta la sua opera.

So my island drifts
plundered by butterflies.
The dog lifts his mourning to heaven.

Who will till this soil
cutting straight fervours into the rock
whose marrow, whose toil

butting into this sweat-sweetened rot
will soften these roots,
loosen the shoots under pebble and shale?
(A, IV. *Littoral*, p. 172)

La volontà di sovvertire la dimensione spaziale, l'imperativo di rovesciare le coordinate spaziali convenzionali, già annunciati nei vari tentativi di creare uno spazio dislocato, libero da pastoie geografiche e territoriali, si esplicita nella seconda sezione, intitolata *Limbo*, terra di passaggio, *no man's land* della mente, frontiera labile tra fantasia e realtà. La poesia *The Cracked Mother* mette in scena la metamorfosi che la colonizzazione ha causato nella realtà caraibica, nel paesaggio e nella mente umana, rivoluzionando i concetti di spazio, quella visione ordinaria «as it should be» dei luoghi, della terra e del mare, sconvolta per sempre:

We wanted land as it should be:
hard and firm; the trees deep-rooted,
the orchards well spaced,
churches quiet and heavy as stone.

We wished the sea as it should be:
coming and going on the beaches
leaving a line of dried moss and black
sticks at its uttermost reaches,

quiet at sundown, restless at noon,

land and sea balanced by sky.
(A, I. *The Cracked Mother*, pp. 183-184)

La rottura dell'equilibrio originario, l'avanzata del colonizzatore che ha lanciato al galoppo il suo cavallo «gallopers», incitandolo con lucenti «spurs», speroni, alla conquista delle isole, ha cancellato l'immagine amena del paradiso caraibico, simboleggiato dal *merry go round*, la giostra. La metafora bellica continua con l'uso dei verbi *to smash* e *to break* e soprattutto con il termine «breach», la breccia, lo squarcio violento che il conquistatore ha provocato facendo saltare il «treaty», il patto, il trattato che il mare aveva stabilito con la natura e l'uomo. Una volta sconvolti gli equilibri, alcuni quesiti s'impongono e con essi la messa in discussione di certezze e concetti prestabiliti, come i riferimenti spaziali finora noti: qual è il nuovo senso di termini come mappa o frontiera? chi sarà in grado di tracciare le *new maps*, e secondo quali modalità?

L'ultimo verso riprende la tematica dell'alba, *leitmotiv* della poesia di Brathwaite, ma stavolta anche il ciclico alternarsi del giorno e della notte sembra vacillare, e ci si chiede come farà il cielo ad albeggiare, *now*, dopo tale rivoluzione.

But where are these loud gallopers going,
these bright spurs conquering tide and hill,

smashing the balance, breaking the scales:
the sea-walls down, the promenades taken
the garden the club the merry go round
all suddenly fallen and drowned;

[...]
After this breach of the sea's balanced

treaty, how will new maps be drafted?
Who will suggest a new tentative frontier?
How will the sky dawn now?
(A, I. *The Cracked Mother*, p. 184)

Il profondo legame tra l'uomo e la natura teatralizzato nelle poesie di Brathwaite, favorisce una simbiosi tra gli elementi tellurici e i fluidi umani, come il sangue, il sudore, le lacrime dello schiavo, è manifestato in due poesie, *Shepherd* e *Pebbles*, sempre all'interno della seconda sezione, che vogliamo

analizzare in parallelo, dal momento che presentano le medesime modalità di trattamento dello spazio come elemento identitario.

Nella prima poesia l'identificazione dell'uomo alla sua terra viene declinata attraverso la reiterazione dell'espressione «I am» seguita da *blood*, *pebble*, *water*, fino alla completa metamorfosi dell'uomo nella natura e viceversa, e gli elementi che si confondono: le radici sono associati ai capelli, «root hairs», i passi si fanno radici nella terra, «my steps take roots», mentre il sangue si unisce al sudore che trasuda dai campi, «I bleed with the fields' sweat».

you must spill me into the cracked ground
I am blood
I am pebble
root hairs
and the dust of the thunder's room

I am water
I am blood
I am the hot rum leaking from green
from the clanking of iron
I bleed with the fields' sweat
with the sweet backs of labour
my steps take root in the worn shadows
where the noon has burnt a harbour.
(A, II. *Shepherd*, p. 187)

In *Pebbles* invece, il verbo *to be* viene coniugato alla terza persona singolare, laddove è l'isola del poeta ad identificarsi con la materia terrestre, tramite la metafora dell'isola-ciottolo, dura e sterile come un sasso. L'associazione tra l'isola e la pietra innesca una serie di parallelismi molto suggestivi: ad esempio, il *pebble* non può essere schiacciato come un uovo e trasudare una seppur collosa vita, esso non contempla la morte perché non sa neppure cos'è la vita, (di nuovo un gioco di parole *exudes-excludes*).

Tuttavia, l'immagine del *pebble* rimanda a diversi significati nell'opera di Brathwaite, è un significante binario, ambivalente, da un lato simbolo di sterilità e frammentazione, dall'altro emblema di protezione e liberazione, come denota

l'uso rituale delle pietre nei riti africani e nei culti sincretici caraibici⁴⁹. La frammentazione delle isole da *stone* (*Prelude*) in *pebbles*, ciottoli dispersi nel mare, struttura l'intera opera *Islands*, basata sulla poetica del frammento e della dislocazione, come afferma lo stesso Brathwaite⁵⁰.

But my island is a pebble.

If you crack an egg,
watching its black jagged grin,
a glue of life exudes
a sticky death.

You cannot crack a pebble,
it excludes
death. Seeds will not
take root on its cool sur-

face. It is a duck's back
of water. A knife will not snap
it open. It will slay
giants

but never bear children.
(A, IV. *Pebbles*, p. 196)

La rappresentazione dell'isola raggiunge il suo apice nella poesia che dà il titolo all'intera opera, *Islands*, dove lo sguardo del poeta si sofferma sulla mappa delle isole, nello specifico delle Antille, sulla cartina geografica intesa come strumento dell'ideologia colonizzatrice, i cui stabili punti cardinali devono essere rovesciati dal soggetto colonizzato. Sono due le visioni che emergono guardando con attenzione la carta dei Caraibi, «looking through a map of the islands», come suggerisce il verso che si ripete per ben tre volte nella poesia: in base alla prospettiva di chi osserva, si avrà un'immagine negativa dell'isola, «if you hate

⁴⁹ Per uno studio dettagliato dell'immagine del *pebble* e delle sue varianti nell'opera di Brathwaite si veda P. MORDECAI, "The image of pebble in Brathwaite's *Arrivants*", in E. A. WILLIAMS, *The Critical Response to Kamau Brathwaite*, Preager Press, Westport, Connecticut, 2004, pp. 87-101.

⁵⁰ Se è vero che *Islands* era stata inizialmente concepita come sintesi della trilogia, suona paradossale il commento di Brathwaite sull'uso polivalente del frammento, come tecnica stilistica e metafora descrittiva della realtà, geografica e culturale, delle isole caraibiche: «*Islands* itself is much more fragmented than *Rights of Passage* and *Masks*. That is because it's reflecting the physical and geo-psychic fragmentation of the islands themselves», in N. MACKEY, "An Interview with Kamau Brathwaite", *cit.*, in S. BROWN, *op.cit.*, p. 19.

us», come roccia sterile, costruita sulle bugie e le cicatrici della Storia; oppure una visione positiva, «if there is delight in your eyes», delle isole come «jewels», perle di un paesaggio paradisiaco:

So looking through a map
of the islands, you see
rocks, history's hot
lies, rot-
ting hulls, cannon
wheels, the sun's
slums: if you hate
us. Jewels,
if there is delight
in your eyes.
The light
shimmers on water,
the cunning
coral keeps it
blue.

(A, VI. *Islands*, p. 204)

Tale visione dicotomica delle isole è reiterata anche nella seconda sezione della poesia, dove la mappa delle isole, non ben definita nei primi versi, si focalizza ora sul mare dei Caraibi e sulle Antille: ed ecco che la schiavitù e il passato di dolore infestano come fantasmi la visione di chi è schiavo del tempo e della Storia, mentre le farfalle, simbolo di speranza, svolazzano nell'immagine successiva dell'isola vista da chi, proprio a partire dalla conoscenza e dal superamento di quel passato, vuole guardare al futuro.

Looking through a map
of the Antilles, you see how time
has trapped
its humble servants here. De-
scendants of the slave do not
lie in the lap
of the more fortunate
gods. The rat
in the warehouse is as much king
as the sugar he plunders.
But if your eyes
are kinder, you will observe
butterflies
how they fly higher
and higher before their hope dries
with endeavour
and they fall among flies.

(A, VI. *Islands*, p. 204)

Nell'ultima parte della poesia, che ritorna di nuovo alla mappa delle *islands* universali, senza nessun riferimento geografico preciso, è la Storia, che volutamente il poeta scrive con la lettera minuscola «history», a fornire il materiale descrittivo, con tutte le immagini negative ad essa associate, ritmate dalla ripetizione del «when»: la polvere dell'oblio che copre i misfatti della Storia è metaforizzata nella speranza frantumata, «splinters» come schegge di vetro, la bramosia che regna sovrana, la voce dell'uomo che copre il rumore del mare. E ancora, la corda della schiavitù che non potrà mai «unravel its knots», sciogliere i nodi, indelebili come il marchio lasciato dalle catene, quel dolore che non può essere cancellato con un frettoloso gesto di spugna.

Gli inenarrabili orrori della Storia hanno spento la luce dai gioielli dell'isola, trasformando le sue bellezze naturali in rocce asettiche e sterili, anonimi puntini in «the sky-blu frame of the map», nella patinata cornice della mappa del *new world*.

Looking through a map
of the islands, you see
that history teaches
that when hope
splinters, when the pieces
of broken glass lie
in the sunlight,
when only lust rules
the night, when the dust
is not swept out
of the houses,
when men make noises
louder than the sea's
voices; then the rope
will never unravel
its knots, the branding
iron's travelling flame that teaches
us pain, will never be
extinguished. The islands' jewels:
Saba, Barbuda, dry flat-
tened Antigua, will remain rocks,
dots, in the sky-blue frame
of the map.
(A, VI. *Islands*, pp. 204-205)

L'urgenza di rivedere e rinegoziare concetti finora mai messi in discussione, sovvertire convinzioni e ideologie prestabilite, per riappropriarsi di

quelle verità dimenticate dalla Storia, e dalla visione unilaterale e restrittiva di chi l'ha scritta, trova espressione nella terza sezione dell'opera dall'emblematico titolo di *Rebellion*. Di grande interesse per la nostra riflessione sulla spazialità e sulle relative modalità di rappresentazione, la poesia *Naming*, in cui Brathwaite indaga il complesso rapporto tra visione e scrittura, tra lo strumento visivo e quello linguistico, tra la maestosità del paesaggio e il potere della parola. Tali dinamiche chiamano ovviamente in causa il ruolo della descrizione e del linguaggio descrittivo nella rappresentazione letteraria della natura e del paesaggio, tematiche che nel contesto caraibico sappiamo assumere implicazioni sociali ed identitarie di grande complessità.

La questione che apre la poesia racchiude l'*impasse* del linguaggio poetico, nell'evocare immagini e suggestioni che vadano al di là del mero significato del «meaning» associato ad un termine. Se è vero che nominare dà vita all'oggetto osservato, lo anima e lo rende tale in quanto chiamato, pronunciato, il poeta s'interroga sulle potenzialità del *naming*: si tratta di uno sterile inventario o di un atto costruttivo? Se l'albero o la luna «must be named», laddove la denominazione completa l'immagine che si ha dell'oggetto osservato, come se descriverlo ne rivelasse l'essenza,

What is a word
to the eye?

Meaning.

Seeing the pot-
boil of leaves in the wind

it is a tree

watching the pale hoist
of shining

it is the moon
climbing.

The tree must be named.
This gives it fruit
issues its juices.

The moon must be named.
This renders love

madness.
[...]
(A, IV. *Naming*, pp. 217-218)

allora al poeta, all'artista non resta altro che attendere, «the eye waits», ed osservare la natura che porta a compimento il suo ciclo naturale, ed ogni elemento descritto in maniera oggettiva troverà il proprio posto.

So the eye waits,
the sun's gold weight
lightens

rain remakes trees
leaves brighten the dolour
the drying fish flies

in the pool.
(A, IV. *Naming*, p. 218)

In realtà è nell'ultima poesia da noi selezionata, contenuta nella sezione *Possession*, che emergono con maggiore forza le modalità di rappresentazione dello spazio nell'opera di Brathwaite, e il ruolo che la natura e i suoi elementi assumono nel trattamento di tematiche complesse come la ricerca identitaria dell'uomo del *new world*. Si tratta della poesia *Coral*, dedicata ad un elemento vitale dell'ecosistema isolano, il corallo, metafora del delicato equilibrio su cui si basa la natura caraibica e con essa la società e la cultura creole, nate in quell'arcipelago.

L'invito del poeta a guardare attentamente il paesaggio, da vicino, «Look closely», riprende e capovolge il verso della poesia precedente «the eye waits», laddove alla passività dell'osservatore distratto, che gode da visitatore della bellezza adamitica del paesaggio, si oppone lo sguardo attivo e curioso del ricercatore, la scrupolosità e la puntualità dell'archeologo che scandaglia il terreno, non si ferma in superficie ma scende in profondità. Chi osserva da vicino il corallo o la perla, vedrà non solo i gioielli dell'isola, le ricchezze tropicali in passato anelate dai colonizzatori, e attrazione dell'odierno turismo di massa, bensì «the pain» e «deep mourning» nascosti tra la sabbia e il fango, il dolore, il pianto profondo che si celano sotto il paesaggio, sotto il mare o i mornes di Haiti, ad esempio.

A yellow mote of sand dreams in the polyp's eye;
the coral needs this pain.
Look closely:
the pearl has limestone ridges, hills,
out of it grows the sun
and the fat valleys of Haiti,
deep mourning waters under the mornes.
(A, I. *Coral*, p. 232)

Il paesaggio caotico che si presenta nei versi successivi, un *patchwork* di detriti, rifiuti, materie organiche e non, trasportati dal rio delle Amazzoni, e trasformati dal sole e dall'aria in concime per la terra stessa, è una lucida metafora di quei scheletri nell'armadio della Storia, dei fantasmi del passato che riemergono come scavi archeologici alla luce del sole: lo zibaldone di piume, ali, ami, pipistrelli, zecche, fango, erbacce non metaforizza certo bei ricordi o un passato felice, ma è la trasposizione poetica dei terribili segreti che il suolo caraibico nasconde e che l'uomo ha il compito di svelare.

The land rises slowly
fed by the ringed sun and the distant Amazon:
leaves, seed, silt, feathers,
broken wings, hooks, clutching eyes,
bugs, green-backed bats, leeches;
mud is a milk of darkness that feeds
orchids, roots that scramble outward like spiders,
tendrils that spin, weeds that hoot in their harness.
(A, I. *Coral*, p. 232)

Il commercio del corallo e il suo spietato sfruttamento, insieme all'estrazione del calcare, che poi diventa «chalk chalk», minacciano il delicato ecosistema naturale delle isole destinate ad una «narrow dead»:

But the coral builds
quarries, explosions,
limestone walls,
bougainvillea churches, plantations halls,
[...]

the narrow dead of islands
chalk chalk
bone burning to limestone,
hills, porous tears, showers;
(A, I. *Coral*, p. 233)

L'ultima immagine della natura che chiude la poesia e con essa la nostra analisi dell'opera di Brathwaite, è ancora una volta l'incarnazione paesaggistica di quello spazio dislocato e virtuale testimoniato finora. La confusione tra gli elementi della terra e del cielo nei versi conclusivi della poesia non è altro che una metafora della perdita di riferimenti spaziali, del ribaltamento dei punti cardinali, nonché della sovversione dei parametri convenzionali di descrizione e denominazione, del *naming* come strumento di conoscenza. Stavolta Brathwaite sperimenta con le figure retoriche, come ossimori e metonimie, e ancora con i giochi di parole o i contrasti sonori. Lo scambio tra cielo e terra, tra elementi del paesaggio terrestre e celeste, è reso da immagini suggestive come la pioggia che «unhook flowers», disarciona i fiori, descritti come «green stars», mentre il cielo luccica nel fango «glints in the wet mud» e le nuvole cavalcano tra la vegetazione, «cloud riders». Gli ultimi versi sperimentano giochi linguistici, come la reiterazione della preposizione *of*, e i contrasti: tra i colori *white/red*, tra i termini *walls/wells*, muri e pozzi, dunque tra altezza e profondità, infine tra *bloom/gloom*, tra lo splendore dell'efflorescenza e l'oscurità.

rain unhooks flowers,
green stars
of the soil stare up from the stalks,
the sky glints in the wet mud
streaked with trees,
hedges, darker
ponds. I hear the boom
of the mango bursting its sweetness, spectacular
cloud riders through the tall
pouis: walls of white,
walls of red, stations
of bloom, wells
of bottomless
gloom.
(A, I. *Coral*, p. 233)

Al di là dell'abilità descrittiva e dell'uso consapevole dello strumento linguistico inglese, Brathwaite conferma con questi ultimi versi il ruolo dello spazio e della sua raffigurazione nelle sue opere poetiche, laddove la dimensione spaziale, nel momento in cui viene trascritta in poesia, tramite il *naming* poetico, si fa metafora del profondo dislocamento della concezione stessa di spazio. L'atto scritturale e descrittivo in *Rights of Passage* diventa strumento della

rinegoziazione, alla base della cultura creola caraibica, di concetti prestabiliti, della rivoluzione ideologica che investe il luogo geografico, e con esso i dispositivi atti a rappresentarlo, le coordinate spazio-temporali, le mappe, le cartine geografiche tradizionali. Allora lo spazio dislocato profilato dalla poesia di Brathwaite acquista un senso solo come luogo virtuale di contestazione, dove le mappe tracciate dalla Storia possono essere strappate per avviare il *naming* di uno spazio inedito, quel *new world* “ri-visitato”, non più da opporre ad un vecchio mondo, ma luogo immaginario di riconciliazione e di appartenenza.

CAPITOLO 5

Sguardo ampliato, spazio condiviso: l'arcipelago caraibico

*It is not down in any map;
true places never are.*

Herman Melville, *Moby Dick*

La nostra analisi sulla rappresentazione dello spazio nella letteratura caraibica giunge ora ad un punto nevralgico, poiché in questo capitolo conclusivo le due voci, francofona e anglofona, che ci hanno accompagnato nel nostro viaggio attraverso la dimensione spaziale caraibica, saranno messe a confronto, al fine di far emergere le differenze e/o le analogie nelle modalità di trattamento dello spazio nelle opere dell'una e dell'altra area. Se il secondo capitolo, di stampo metodologico, ha gettato le basi teoriche e critiche per la riflessione sullo spazio letterario e il genere descrittivo, supportando l'analisi diretta sui testi di lingua francese e inglese affrontata nei successivi capitoli terzo e quarto, il presente capitolo vuole essere invece punto di coesione delle indagini precedenti, affinché l'idea critica sottostante la nostra ricerca possa finalmente trovare espressione.

Questa sezione prevede due paragrafi, in ognuno dei quali sarà preso in esame un aspetto della nostra indagine parallela, a partire dalla ripresa delle specifiche modalità di rappresentazione dello spazio emerse dal lavoro sui testi francofoni e anglofoni che possa testimoniare la presenza di affinità e analogie nelle due aree, facendo emergere una linea comune nel trattamento dello spazio come componente non solo narrativa, ma soprattutto sociale e identitaria. Nel primo paragrafo verranno, infatti, recuperate e sviluppate le tematiche inerenti allo spazio esplorate nel corso del lavoro sui singoli testi, attraverso rimandi e parallelismi tra l'una e l'altra opera, sia all'interno della stessa area linguistica sia tra le due anime della letteratura caraibica da noi esplorate; la seconda sezione, invece, registrerà la presenza dei "luoghi comuni" dell'arcipelago caraibico,

laddove il luogo è inteso come geografico e mentale allo stesso tempo, stilando un inventario della spazialità letteraria, e al contempo identitaria, testimoniata dalle opere qui selezionate.

Obiettivo primario del presente capitolo sarà testimoniare l'evoluzione che lo spazio romanzesco caraibico ha subito, attraverso le prospettive parallele dei due sguardi francofono e anglofono e le opposizioni spaziali messe in atto, prima da spazio vergine a spazio colonizzato, poi da luogo geografico a *non-lieu*, da spazio reale a spazio immaginario, rinegoziato dallo strumento letterario e dalle poetiche degli scrittori trattati.

5.1. Rappresentazione francofona e anglofona dello spazio a confronto: differenze e analogie

Dall'analisi testuale delle opere francofone e anglofone trattate nel presente lavoro sono emerse delle tematiche comuni che vogliamo qui riprendere ed analizzare in maniera più approfondita, al fine di dare ulteriore testimonianza della specificità delle modalità di trattamento della coordinata spaziale negli scrittori caraibici. Faremo riferimento a precisi passaggi dei romanzi, che avevamo già segnalato nel corso della nostra analisi nei capitoli terzo e quarto¹, rimandando a questa sezione il confronto tra le diverse opere e le tecniche scritturali di rappresentazione dello spazio messe in atto dagli scrittori.

All'interno della lunga ed intensa esplorazione dello spazio letterario nei romanzi di area francofona e anglofona, abbiamo isolato alcune tematiche spaziali ricorrenti nei diversi autori, che hanno di volta in volta supportato la nostra ipotesi critica, vale a dire il ruolo dello spazio non solo come mero background narrativo, bensì come elemento romanzesco investito di significati sociali ed identitari, e come tale rinegoziato all'interno della poetica di ciascun autore. Data questa premessa, l'idea di un'evoluzione dello spazio romanzesco che partisse da opposizioni e dicotomie anch'esse spaziali, quali interno *vs* esterno, qui *vs*

¹ Si tratta delle note *in itinere* contenute nei capitoli terzo e quarto, in cui si invita al confronto tra gli autori e le loro rispettive opere rimandando all'analisi critica del presente capitolo.

altrove, spazio vergine vs spazio colonizzato, *morne* vs *ville*..., per citarne solo alcune, ha preso sempre più corpo, influenzando la forma e il contenuto della nostra analisi.

Partiamo dalle opere degli scrittori francofoni, dove numerose sono le relazioni tematiche e scritturali tra le diverse rappresentazioni dello spazio, all'interno delle quali abbiamo individuato due soggetti costanti, corrispondenti ai due elementi costitutivi dell'opposizione tra spazio colonizzato e non, e successivamente protagonisti dell'evoluzione spaziale dal *morne* alla città, entrambi all'interno del complesso rapporto tra spazio e identità nella cultura caraibica.

Si tratta della relazione tra uomo e natura, messa in scena tramite il personaggio romanzesco dello schiavo marron e di altri protagonisti, anche femminili, delle vicende narrate, scandagliata attraverso le declinazioni spaziali e le metamorfosi del paesaggio innescate dall'arrivo del colonizzatore, come il repentino passaggio dalla campagna alla città, e il conseguente rapporto del soggetto caraibico con il nuovo universo urbano.

Il delicato equilibrio tra uomo e natura, che da sempre è alla base delle società e delle culture creole, è uno dei *leitmotiv* ricorrenti nei romanzi dei quattro scrittori francofoni trattati nel presente lavoro. Brival, Glissant, insieme a Chamoiseau e Confiant, oltre ad aver eletto lo spazio caraibico, e non solo, protagonista assoluto delle loro narrazioni, sono accomunati dalla medesima riflessione sul ruolo della componente spaziale nella società e dunque nell'espressione artistica caraibica, e le loro produzioni romanzesche non perdono occasione per teatralizzare tale questione centrale.

Ad esempio, l'evento storicamente fondato della fuga dello schiavo marron sui *mornes*, diventa pretesto narrativo per mettere in scena l'ambiguo rapporto tra lo schiavo africano privato di radici ed identità e la nuova realtà in cui è stato brutalmente catapultato. La valenza sociale ed identitaria dello spazio romanzesco del *morne*, degli elementi del paesaggio e della natura antillana, denota sempre e comunque la rappresentazione della dimensione spaziale

presente nelle opere degli scrittori citati, sebbene ognuno di essi metta in atto specifiche modalità di analisi, come ampiamente dimostrato nel capitolo terzo.

Al fine di testimoniare le affinità e/o le divergenze tra i diversi scrittori, abbiamo selezionato all'interno della nostra analisi sui testi francofoni tre estratti relativi alla fuga dello schiavo nel morne, nelle opere di Glissant, Chamoiseau e Confiant, mettendoli a confronto con l'esplorazione della natura da parte dell'indigeno nei romanzi di Brival. La rappresentazione del nuovo paesaggio, sconosciuto e misterioso agli occhi dello schiavo africano fuggiasco, simbolo di protezione e rifugio invece per il guerriero indigeno brivaliano, viene coniugata in modo simile nei quattro scrittori francofoni, che teatralizzano lo stretto legame tra l'uomo e la natura antillana.

I personaggi romanzeschi rappresentanti del marron, Longoué di Glissant, *l'esclave vieil homme* di Chamoiseau o *le nègre* di Confiant, provano la stessa sensazione di fronte all'imperscrutabilità della foresta e della vegetazione antillana, che viene descritta attraverso l'esperienza personale dell'uomo a contatto diretto con la natura del morne, come emerge dai seguenti brani:

Des troncs épais dont les feuillages se confondaient. Il (Longoué) eut un han ! et il bondit dans le tout. Dans la nuit, les bois, les branches, la pesante profondeur, sans qu'il pût en reconnaître les éléments, [...]. La pente était si raide, les souches si rapprochées [...] Il sautait d'une cime à une racine par un simple et vigoureux pas. [...] Il ne fallait plus que monter toute la nuit dans cette forêt. [...] comme si les arbres étaient devenus transparents, lumineux, fragiles, [...] (QS, pp. 43-44)

Que ce noir tragique. Ces gifles végétales. Sa peau devint sensible aux souffles âcres des vents abîmés sous les feuilles, [...]. Sa peau devint poreuse, puis elle devint poudreuse [...] À mesure, les Grands-bois l'enveloppèrent serré. [...] une prescience magnétique lui permit d'être un tronc, une mousse, une branche, une source, un arbre. Il coula dedans leurs entrelacs. Il ne ressentit plus leurs chocs, ou les traversa telle une nuée de pollen. (EM, pp. 62-63)

Au début, aucun de ces pieds de bois n'a de nom. Ils vivent dans l'indistinct. Se pressent les uns contre les autres dans une masse de vert aux teintes qui changent selon la position du seul astre que l'on parvient à déceler, celui du grand-jour. Ici-là, dans l'antre de la végétation, point d'étoiles ni de lunes. Ni encore d'éclairs ou d'arcs-en-ciel. (NM, p.11)

La confusione, il caos vegetale che dominano il paesaggio avvolgono sempre più il personaggio il quale, dopo lo sconforto iniziale e il senso di impotenza

manifestato davanti alla forza della natura, si trova completamente immerso nella vegetazione, diventa parte integrante del paesaggio, ed entra in perfetta simbiosi con gli elementi della natura, come il personaggio brivaliano di Yayaël, il guerriero Galibis, spirito libero nel morne:

Yayaël enjambait plaines et montagnes, ses mains ouvertes accrochant au passage les fruits mûrs du goyavier, une mangue, une pomme-cannelle [...] Son esprit allait libre dans le vent, et la vision lui revenait du carbet baigné par la lumière sale des torches. (SR, p. 59)

Il profondo legame tra l'uomo e la terra viene esplicitato anche attraverso la relazione tra i personaggi femminili e la natura, costante tematica che accomuna, ad esempio, le opere di Brival e Glissant. Le donne Galibis dei due romanzi di Brival, Akiwa e Tienbô, e la bambina prodigio Sarafina, ricordano il personaggio della guerriera marronne protagonista di *Ormerod* di Glissant, Flore Gaillard, e con essa hanno molti aspetti in comune. Ad esempio, è molto suggestiva la profonda simbiosi, che Akiwa e Flore instaurano con la natura, attraverso la cenere, sinonimo di morte e allo stesso tempo di rinascita, come se il contatto con gli elementi tellurici, terra o legno bruciato, potesse avviare una relazione tra la donna e lo spazio circostante:

Akiwa parcourait les vestiges de Grande-Baie.[...] Akiwa s'est roulée dans la cendre et la terre, ses cheveux sont devenus gris. [...] Elle parle aux roches brûlées, aux arbres dépeuplés, à l'esprit des morts, à celui des vivants ; elle s'adresse au vent, à la terre, à l'agonie, [...]. (SR, pp. 233-234)

[...] elle (Flore Gaillard) sentit sur tout son corps cette bouffée calcinée, la chaleur bourrée d'odeurs de la forêt elle-même, comme elle l'avait sentie une fois dans la solitude de cette guerre, [...] un linge de naissance plutôt qu'un voile des morts, qui prit soin d'elle et la fit entrer enfin dans les Bois où son esprit s'évapora, tant que dura ce feu sur son corps. (OR, pp. 301-302)

Anche il personaggio femminile di Tienbô, la cui unione con la foresta le varrà l'epiteto di "déesse-liane", ha molto in comune con Flore, la cui umanità si è confusa nei *Bois*, perfettamente mimetizzata nel paesaggio circostante tanto da dare il suo nome al Piton, così come la bambina Sarafina che ha stabilito con la foresta un dialogo speciale:

Elle (Tienbô) courait. Ses jambes se dérobaient sous elle, mais elle courait. [...] Ronces et lianes lui cinglaient la peau, ses pieds s'écorchaient au passage sur l'arrêt des pierres, elle s'obstina pourtant. (DA, p. 116)

N'apparaît-il pas que son humanité a fondu dans les Bois? Flore Gaillard s'est confondue aux lianes, aux verdure, aux roches et aux sables. Elle est une trace de la nature tourmentée... Le piton Flore porte-t-il le nom de la combattante, ou s'agit-il d'une coïncidence? Il faudra un grand temps pour reconnaître la révoltée, ainsi enveloppée de brousses. (OR, p. 14)

Depuis quelque temps, le même prodige se renouvelait toutes les fois qu'elle (Sarafina) s'aventurait seule dans la forêt. Elle s'entendait héler par son nom. Les voix, nombreuses, chuchotaient dans les arbres, s'envolaient des rochers, voyageaient devant elle comme le chant d'une source cachée dans les feuillages, les caresses du vent dans un champ de cannes ou de maïs. (DA, pp. 12-13)

La presenza di un personaggio infantile come portavoce del legame tra l'uomo e lo spazio rappresenta un'altra costante delle opere degli scrittori francofoni, come emerge dal paragone tra le tre bambine romanzesche, Sarafina, la bambina maledetta Antilia di *Eau de Café* di Confiant e la piccola protagonista dell'ultimo romanzo di Chamoiseau, Caroline, tutte e tre legate, per un motivo o l'altro, alla terra o al mare caraibici:

Le friselis soyeux ne manquait jamais d'évoquer pour elle les récits des Anciens au sujet de la mer. Sarafina avait si souvent rêvé de l'immense étendue bleue, sillonnée de panaches d'écume [...] D'avance, elle s'immergeait dans le murmure des vagues. Ou bien elle les entendait soudain ramassant leur colère. [...] La mer feulait, grondait, rugissait comme la femelle d'un jaguar protégeant ses petits. (DA, pp. 11-12)

Et, comme pour ouvrir un cycle, elle (Caroline) empoigne les matières autour d'elle, les avale pour les rendre de partout, elle mange l'ombre qui la mange, jusqu'à sentir dans un alentissement le goût familial de la terre. Elle mange de la terre. [...] Elle capte le relent de la roche, du sable, des bulbes vivants et morts, elle ingurgite tout cela [...]. (DC, p. 84)

Antilia disparut trois jours durant au promontoire de La Crabière pour signifier à ses trois prétendants qu'elle refusait leurs déclarations d'amour, les jugeant, probablement, trop entachées du désir de percer le secret de son identité et surtout de sa relation avec la mer de Grand-Anse. Quand elle réapparut, sa bouche plus jamais ne s'ouvrit. (EC, p. 34)

La relazione tra l'infanzia e la natura antillana, accomuna le tre bambine ad un'altra figura infantile che abbiamo incontrato nel corso della nostra ricerca, il piccolo *chabin* alter ego di Confiant, che trova rifugio e protezione nel mare o

nell'universo incantato della *ravine*, così come Caroline nella sua inquietante prigionia:

[...] tu as déjà gagné ton refuge de la plage de Grand-Anse. Tu as déjà retrouvé le grognement rassurant de la mer [...] Tu viens de signer un pacte d'amour indéfectible avec cette mer que des générations d'hommes et de femmes ont décrétée maudite. (RDJ, p. 140)

Lorsqu'elle (la maîtresse d'école) nous apprend que la Seine prend sa source au mont Gerbier-de-Jonc, tu imagines aussitôt un lieu semblable à Ravine Courbaril, notre refuge. (RDJ, p. 69)

Un abri de pierre, une ruine dont on ignore l'usage. [...] Quand elle s'y trouve on la perçoit sereine, me dit Sylvain, comme si cette ruine lui procurait un bénéfice immense. Si on l'en sort, elle redevient diablesse, [...]. (DC, p. 28)

L'altro *volet* della rappresentazione dello spazio nelle opere francofone, punto d'arrivo dell'evoluzione che lo spazio caraibico subisce repentinamente, è costituito dalle modalità di raffigurazione della città, dell'universo urbano, segno visibile nel paesaggio del progresso e della modernità. Il mondo dell'En-ville fa da scenario soprattutto alle opere di Chamoiseau e Confiant, anche se possiamo testimoniare la presenza di elementi urbani anche nei romanzi di Brival e Glissant, dove la nascita della città viene quasi sempre osservata in relazione allo spazio vergine e inesplorato precedente all'arrivo del colonizzatore.

Elemento spaziale inedito nel paesaggio antillano, cicatrice asfaltata nel cuore della foresta, la *route*, la strada coloniale che unisce la campagna alla città, lo spazio non-colonizzato a quello invaso dal Bianco, costituisce un elemento di rottura e di dislocazione spaziale, adesso avvertito come minaccioso e alienante. Ecco due brani dei romanzi di Brival e Glissant, in cui *la route* viene rappresentata come un segno indelebile nel paesaggio, quasi un anacronismo nel panorama fatto di terra e vegetazione della foresta:

Pendant ce temps, les autres font construire les routes. Les coloniales, qui courent à l'Usine et ne s'occupent jamais de ce qui stagne des deux côtés. Qui mènent à la gendarmerie, leurs traînées noires coupant dans la savane. Qui serpentent jusqu'aux villes et aux ports, butant dans les quais branlants où les bateaux se remplissent de marchandises. Ces routes-là n'ont pas le temps de pénétrer au chaud des terres, chacun peut voir qu'elles courent au plus pressé, du bord des champs au bord de mer. (QS, p. 220)

La forêt avait disparu. À l'emplacement du village s'étendait désormais une immense esplanade hérissée d'immeubles semblables à ceux dont Innocent lui avait montré les images. Et la route tracée par les pelleteuses dans la terre rouge du fleuve traversait le paysage comme une balafre ensanglantée. (DA, p. 129)

Allo stesso modo la città, le città, appaiono come elementi disturbanti e ostili, sia agli occhi degli indigeni di Brival, profondamente turbati dall'angosciante spettacolo urbano che si offre alle porte della foresta, sia per i marrons di Glissant rappresentati dal vecchio Longoué che ha assistito impotente all'invasione della «chose innommable»:

Pendant ce temps, ils agglomèrent les villes ; ce qu'ils appellent les villes, puisqu'il n'y a pas d'autre nom pour la chose innommable. La bousculade de tôles et de bois de caisses tassée en gangrène entre les allées de boue [...] La longue rue centrale, pas mal dégagée, [...] la lèpre grouillante qui descend avec naturel vers l'enclos du cimetière. Ainsi les anciens marrons n'étaient descendus de leurs mornes, les esclaves n'avaient tenu dans les fonds que pour finir par grouiller dans cette misère ? (QS, p. 220)

Les yeux lui étaient sortis de la tête quand il avait découvert le spectacle de la foule aux allures extravagantes qui se pressait dans les rues. [...] Il se revoyait, tremblant d'effroi devant les monstres de fer qui grondaient dans les rues. Quant aux cases, hautes de plusieurs étages, il les avait crues réservées à l'usage des dieux. Ce soir, lui revenait ces images et, de nouveau, l'angoisse lui serrait le cœur... (DA, p. 30)

Che la presenza della città, e soprattutto dell'En-ville, sia al centro della produzione di scrittori come Chamoiseau e Confiant, autori di romanzi classificati appunto come “urbani”, è stato ampiamente testimoniato nel corso della nostra analisi nel capitolo terzo, e nello specifico nella sezione relativa alla giungla urbana della *ville*. Tuttavia, vogliamo in questa sede sottolineare un aspetto fondamentale della rappresentazione dell'universo urbano nei due scrittori, già accennato in precedenza nel suddetto capitolo, vale a dire la differenza di prospettiva tra Chamoiseau e Confiant nel trattare lo spazio cittadino.

Si tratta del rapporto città-campagna, che denota la spazialità in Confiant ma che rimane in ombra in Chamoiseau, almeno nei romanzi urbani: le diverse esperienze di vita dei due scrittori hanno di certo influenzato il trattamento delle due dimensioni protagoniste dell'evoluzione spaziale nella realtà antillana, laddove la maggiore frequentazione dell'ambiente rurale di Confiant condiziona

la rappresentazione di quello urbano. A titolo d'esempio, mentre nel primo estratto di *Ravines du devant-jour* Confiant presenta una descrizione dell'En-ville tutta improntata sul paragone con la realtà rurale del villaggio di Grande-Anse, secondo la tradizionale dicotomia spaziale città vs campagna,

Si à Grand-Anse on t'a interdit la mer, En Ville, il existe aussi des lieux à ne point fréquenter. La frontière en est le boulevard de la Levée, que le gouvernement a rebaptisé Général-De-Gaulle [...] Au-delà de la Levée donc, se trouve le quartier mal famé des Terres-Sainvilles où les rues ne sont pas toutes asphaltées et éclairées par l'électricité publique. (RDJ, p. 162)

nei romanzi urbani di Chamoiseau invece, come *Texaco* o *Chronique des sept misères*, la rappresentazione dell'universo urbano si basa sull'opposizione spaziale interna alla città stessa, tra l'En-ville e il quartiere, inteso come piccolo microcosmo, ultimo avamposto dei valori positivi associati all'universo rurale:

[...] une route nommée Pénétrante Ouest avait relié notre Quartier au centre de l'En-ville. (T, p. 19)

Il y allait un aller-virer incessant entre le Quartier des Misérables et le cœur de l'En-ville. L'En-ville c'était l'océan ouvert. Le Quartier c'était le port d'attache. [...] Parfois mon Esternome inversait son regard. L'En-ville devenait une terre découverte ; le Quartier, une furie océane. (T, p. 220)

Pipi prouva [...] sa connaissance sans faille du quartier. Il longea le marché aux légumes vers la rue Isambert. [...] Dépassant la cour Perrinon, traversant la rue Victor-Sévère, il dévala la ruelle Abbé-Lecornu absolument déserte, encombré mais large comme un nez, [...] Ce chemin fut désormais intitulé Chemin Pipi, et nous l'utilisâmes pour les grandes occasions. (CSM, p. 79)

Passiamo ora all'analisi del secondo *volet* del nostro lavoro sui testi, la rappresentazione dello spazio nelle opere anglofone oggetto del capitolo quarto, dal quale sono emerse numerose tematiche in comune con l'apparato testuale francofono. L'approccio comparatistico del nostro lavoro ha messo in luce alcune modalità di trattamento della dimensione spaziale che gli scrittori di lingua inglese da noi selezionati, Hearn, Walcott e Brathwaite condividono con i colleghi francofoni. Si tratta perlopiù di echi e rimandi, dall'una all'altra area linguistica dell'arcipelago caraibico, non solo relativi a luoghi e scenari romanzeschi comuni alla produzione caraibica, il che non rappresenta di certo una novità, ma anche alle tecniche scritturali utilizzate per dire lo spazio e alle

intenzioni autoriali soggiacenti alle poetiche dei sette autori protagonisti della nostra ricerca, in continuo dialogo tra di loro. Sempre fedeli all'evoluzione spaziale che ha strutturato i capitoli analitici del presente lavoro, riprendiamo e sviluppiamo alcune questioni trattate dagli autori anglofoni in merito al ruolo dello spazio nella costruzione letteraria, arricchendo la riflessione del costante confronto con la voce francofona, che prevediamo essere di grande interesse.

Partiamo dall'analisi di una particolare dinamica descrittiva che ritroviamo sia negli scrittori francofoni che in quelli anglofoni, e che riguarda la prospettiva dalla quale lo spazio caraibico viene osservato e rappresentato nelle diverse opere prese in esame. Emerge dal confronto tra i testi la scelta di una medesima tecnica di focalizzazione dell'arcipelago caraibico e delle sue isole, vale a dire l'adozione di una prospettiva binaria, la descrizione dello spazio attraverso l'opposizione tra due diversi punti di vista: uno interno, coincidente con quello del narratore, personaggio o autore, come portavoce del popolo caraibico; l'altro esterno, relativo alla visione che un determinato personaggio ha dello spazio caraibico come rappresentante dell'Altro, del colonizzatore, dell'occidentale.

Si tratta, in realtà, della più complessa dicotomia, investita di valenze socio-identitarie, tra l'immagine dell'isola che ha il colonizzato e quella, di solito opposta e ribaltata, che se ne fa il colonizzatore. Tale dinamica carica la descrizione dello spazio di un duplice significato, che ricalca l'opposizione spaziale, più volte analizzata nel corso della nostra ricerca, qui *vs* altrove, tra una prospettiva locale e la prospettiva altra, proveniente da un altrove opposto al qui, entrambi intesi come realtà geografiche ma anche culturali.

La presenza all'interno delle opere qui analizzate di personaggi-narratori che si fanno carico di una visione altra dello spazio caraibico, va dunque inserita nella più ampia riflessione sul ruolo dello spazio, e della sua rappresentazione letteraria, nella delicata questione identitaria nelle società caraibiche. Non è un caso quindi che il personaggio del Bianco, del colonizzatore europeo, sia una costante nelle opere francofone e anglofone da noi selezionate, declinato nelle vesti del personaggio storico più o meno noto, il Colombo conquistatore per antonomasia, o il *béké* di turno, oppure del visitatore occidentale, tutti portatori

di un'immagine dell'isola colonizzata appunto, raccontata secondo la prospettiva della Storia ufficiale.

Se nei romanzi di Hearn la descrizione dell'arcipelago antillano è interamente impregnata della visione occidentale, esotica e paradisiaca, delle isole, e dei pregiudizi da essa derivanti, spesso resi espliciti durante la narrazione,

Then all the long succession of impressions received – fantastic, sensuous, exotic, unfamiliar – begin to group, to blend, to form homogeneous results, ideas, beliefs. Strongest among these is the conviction that the white race is disappearing from these islands, acquired and held so long, at so vast a cost of blood and treasure. (MT, p. 630)

in Chamoiseau, invece, la prospettiva occidentale viene declinata dalla diversa focalizzazione con la quale i due personaggi del *béké* e del commerciante europeo osservano il *cachot*, luogo di tortura che tanto il padrone bianco quanto il curioso visitatore faticano ad immaginare:

Soudain, il voit la coquille de pierre. Loin. Au centre de l'Habitation. Elle est fixe comme une tombe, nette comme un œil sorti de son orbite. Il croit entendre on ne sait quoi et pense à l'Oubliée qu'il y a fait jeter. (DC, p. 142)

Il croise une voûte de pierre, insolite, isolée, posée dans une croisée de l'habitation, et qui ne semble d'aucun utilité. Porte basse et sévère. Cloutée. Un énorme cadenas. (DC, p. 68)

Allo stesso modo il personaggio di Colombo infesta come un fantasma la narrazione delle opere di Brival e Brathwaite, come testimoniano i seguenti brani, in cui viene riscritto l'arrivo del conquistatore nel nuovo mondo e le terre caraibiche appaiono secondo la sua prospettiva dal ponte della nave:

Colombus guettait l'échancrure d'une baie hospitalière susceptible d'offrir un mouillage sûr. [...] Colombus craignait les bancs de sable où les bateaux risquaient de s'échouer, sinon pire. [...] À midi, ils contournèrent l'île par le nord et furent, à l'heure des vêpres, en vue de la crique abritant le carbet d'Ouboutou. (SR, p. 60)

Columbus from his after-deck
watched stars, absorbed in water,
melt in liquid amber drifting

through my summer air.

[...]

Columbus from his after-deck
watched heights he hoped for,
rocks he dreamed, rise solid from my simple water.

Parrots screamed. Soon he would touch
our land, his charted mind's desire.
(A, II. *The Emigrants*, p. 52)

mentre in Walcott è esemplare l'immagine delle isole fornita dal maggiore Plunkett, rappresentante dello storico e della prospettiva della Storia ufficiale e legittimata:

[...] The usual mirage
of clouds in full canvas steered towards Martinique.
[...] We helped ourselves
to these green islands like olives from a saucer,

munched on the pith, than spat their sucked stones on a plate,
like a melon's black seeds.
[...] (OM, I, p. 46)

La creazione di tutti questi personaggi e la presenza ricorrente delle loro visioni esterne dello spazio caraibico, rispondono all'intenzionalità che accomuna gli scrittori caraibici di fornire una visione altra, un'immagine dello spazio isolano che non sia locale, ma solo al fine di ribaltare completamente, attraverso l'uso consapevole dello strumento letterario, tale prospettiva ufficiale, per secoli legittimata dalla Storia e con essa dall'arte e dalla letteratura, come testimoniano i romanzi di Hearn.

Altre tematiche interessanti accomunano le descrizioni dello spazio nelle opere delle due aree, come la ricorrenza di scenari e luoghi dell'arcipelago, città, villaggi o elementi del paesaggio che denotano molto più che una semplice comunanza dell'oggetto descritto. Ad esempio, le descrizioni della città di Saint-Pierre che troviamo in Hearn e in Chamoiseau, a distanza di circa un secolo, sono straordinariamente simili, e lo spettacolo urbano che si presenta al viaggiatore dell'Ottocento così come al personaggio di *Texaco* è quello di una città sospesa nel tempo e nello spazio, descritta in entrambi gli scrittori da una lunga serie di metafore e similitudini:

The city of St. Pierre, on the edge of the land, looks as if it had slid down the entire height of the hill behind it, so strangely do the streets come tumbling the steep in cascades of masonry, with a red billowing of tiled roofs over all, and enormous palms poking up through it, higher even than the creamy white twin towers of its antiquated cathedral. (MT, pp. 220-221)

[...] une enfilade de toits rouges face à la baie peuplée de bateaux, [...]. Et cætera de tuiles, rouges, ocre, noires d'âges et de caca-zoizos, craquaient sous le soleil comme des terres assoiffées. Les tours de la cathédrale du Bon-Port, [...] des volets à persiennes mobiles comme des paupières. Partout, la verdure d'un vieil arbre entre les interstices de la pierre et du bois, [...]. (T, pp. 99-100)

Ad accomunare invece le descrizioni di Hearn e Confiant, il borgo di Grande-Anse, a nord dell'isola della Martinica, che viene rappresentato nei due scrittori con caratteristiche simili, da un lato, il colore nero e i toni scuri che prevalgono nel paesaggio terrestre e marino,

As seen from the high-road, the burgh of Grande Anse makes a long patch of darkness between the green of the coast and the azure of the water; it is almost wholly black and gray – [...] By-and-by you notice walls of black stone, bridges of black stone, and perceive that black forms an element of all the landscape about you. (TY, pp. 847-848)

[...] La mer de Grand-Anse si réputée pour sa violence et ses entrailles bréhaïgues. Et ce sable noir couvert de cristaux brillants comme des têtes d'épingle sous le soleil, ce noir d'obsidienne qui vous imposait sa solennité inquiétante. (NA, pp. 244-245)

dall'altro, la presenza inquietante e minacciosa del mare, maledetto e foriero di dolore, secondo una leggenda locale menzionata sia in Hearn che in Confiant, secondo la quale un prete peccatore avrebbe infestato le acque del mare con la sua onta :

The sea is never quiet there: north and south the *falaises* perpetually loom through a haze of tepid spray, – rising like smoke to the sun.... There is a creole legend that it was not so in other years ; – that a priest, mocked by fishermen, shook his black robe against the sea, and cursed it with the curse of eternal unrest... (Y, p. 408)

Le dernier jour, on le vit, embarqué dans un rêve, faire les cent pas, bible en main, le long de la plage. [...] on le qualifia dans notre parlure d' « abbé de la mer ». Son souvenir ne devait jamais plus s'effacer des mémoires après qu'il eût, de manière ostensible, voire ostentatoire, secoué sa robe à l'endroit des flots. Le lendemain de son départ, la mer de Grand-Anse se souleva de colère, [...] (EC, p. 45)

Di Hearn e delle sue descrizioni delle West Indies ritroviamo echi lontani anche in uno scrittore come Walcott, dove il confronto tra la cittadina di Saint-Pierre e la sua amata Castries viene esplicitato attraverso l'immagine funerea di Pompei, le cui antiche vestigia e il fascino di un mondo antico perduto per sempre

denotano anche la descrizione profetica della Saint Pierre hearniana, destinata a scomparire di lì a poco:

The street held statues. A traveller off a ship
could have sauntered through that Pompeii of their belief
made by ash of the Angelus, like St. Pierre,
[...] (OM, I, p. 206)

And all at once the secret of your dream is revealed, with the rising of many
a luminous memory – dreams of the Idyllists, flowers of old Sicilian song,
fancies limned upon Pompeian walls. (TY, p. 299)

Il profondo legame tra uomo e spazio che è alla base della cultura creola, e che si riflette nella produzione caraibica, innesca particolari modalità di trattamento della coordinata spaziale nella costruzione narrativa, anche in rapporto al personaggio che in tale spazio si muove. L'espedito narrativo della "topografia sensitiva" ad esempio, la rappresentazione dello spazio attraverso le sensazioni e le emozioni che il soggetto prova a contatto con la natura e il paesaggio, eletto da Hearn come strumento di conoscenza ed espressione dello spazio circostante, ritorna in Chamoiseau, nel romanzo *L'esclave vieil homme et le molosse*, dove il protagonista, lo schiavo marron, esperisce i luoghi empaticamente, attraverso una simbiosi tra il suo corpo e la terra, delineando una "topographie sensitive":

Then, very suddenly, there came to me a sensation absolutely weird, while watching the strange wild sea roaring over its beach of black sand – the sensation of seeing something unreal, looking at something that had no more tangible existence than a memory!
(TY, p. 849)

Le vieil homme retrouve une noirceur primordiale. [...] Suspendu en lui-même, il parcourt une topographie sensitive qui épouse son corps. [...] Personne ne semble avoir jamais foulé ces lieux. Cette impression d'investir un sanctuaire se fait enivrante. [...] (EM, pp. 71-72)

Tale dispositivo narrativo e descrittivo potrebbe riguardare, dunque, anche il complesso rapporto che i personaggi femminili stabiliscono con lo spazio non solo nei romanzi francofoni, come dimostrato in precedenza, ma anche nelle opere anglofone. Basti pensare al legame che attraversa tutta l'opera walcottiana *Omeros*, tra il personaggio di Elena e l'isola di Saint-Lucie e gli elementi del paesaggio isolano, come testimoniano le seguenti ricorrenze:

a beach with its padding panther; now the mirage

dissolved to a woman with a madras head-tie,
but the head prod, although it was looking for work.
[...] (*Omeros*, II, p. 44)

the island was once
named Helen; its Homeric association

rose like smoke from a siege;
[...] (OM, III, p. 56)

Castries had been his common-law life

who, like Helen, he had longed far from a distance;
[...] (OM, III, p. 392)

o ancora al personaggio di Ma Kilman, la cui figura viene descritta in associazione con il vulcano La Sorcière, o col paesaggio del morne:

but sunshine broke through the misty precipices

with a double rainbow that turbanned La Sorcière,
the sorceress mountain with a madras kerchief
and flashing spectacles. They called her Ma Kilman
because the village was darkened by their belief
in her as a *gardeuse*, sybil, obeah-woman
[...] (OM, II, p. 102)

[...] In her black dress, her barred
black hat, she climbed a goat-path up from the village,
[...]
Ma Kilman [...]
passing the cactus, the thorn trees, and then the wood

appeared over her, thick green, the green almost black
as her dress in its shade,
[...] (OM, II, pp. 402-404)

Che Elena e Ma Kilman abbiano molto in comune con le protagoniste dei romanzi francofoni, come Akiwa, Flore Gaillard, Sarafina, Antilia..., è testimoniato dalla presenza delle *Porteuses* nelle opere di Hearn e Walcott, le donne che a Saint Pierre come a Sainte Lucie, camminano attraverso i mornes sotto carichi enormi di merce, e sono profondamente legate alla natura e al paesaggio che le circonda:

«Hell was built on those hills. In that country of coal
without fire, that inferno the same colour
as their skins and shadows, every labouring soul

climbed with her hundredweight basket, every load
for one copper penny, balanced erect on their necks
that were tight as the liner' hawsers from the weight.

The carriers were women, not the fair, gentle sex.
[...] » (OM, II, p. 128)

And the porteuses are coming down through the lights and darkneses of the
way from far Grande Anse, to halt a moment in this little village. (TY, p.
303)

Altre due costanti spaziali che accomunano le narrazioni degli scrittori anglofoni contemporanei riguardano la rappresentazione, o meglio la raffigurazione dello spazio, tramite lo strumento scritturale e/o grafico, nelle forme del *mapping* e del *naming*. Tali concetti che rimandano all'atto di descrizione dello spazio caraibico, tramite i due maggiori dispositivi, cartografico e linguistico, pervadono le poetiche di Walcott e Brathwaite, che fanno entrambi un uso inedito degli strumenti convenzionali della conoscenza geografica e spaziale. Ad esempio, in *Omeros* il personaggio del maggior Plunkett e la sua ossessione per le cartine storico-geografiche dell'arcipelago caraibico,

He dropped the dividers, tired of fits and starts;
the exact line of engagement was hard to find,

whimsical cartographers aligned the islands
as differently as dead leaves in a subtle wind.
He bent to the map, rubbing his scalp with his hands.
(OM, II, p. 154)

sono ripresi dallo stesso autore nella raccolta *Map of the New World*, il cui titolo annuncia già la rivisitazione del concetto di mappa, dove l'immagine dell'isola risulta deformata dai binocoli dei viaggiatori curiosi o dalle figure patinate degli opuscoli turistici:

[...]
Us lost;
Found only
In tourist booklets, behind ardent binoculars;
Found in the blue reflections of eyes
That have known cities and think us here happy.
[...]
(MNW, *Prelude*, p. 26)

L'invito di Walcott, «open the map», ad aprire la mappa delle isole, quella vera, che si offre agli occhi di chi, come lui e i suoi personaggi, veramente amano la terra natale, riecheggia con grande intensità nel verso reiterato ben tre volte da Brathwaite nella poesia dal titolo evocativo di *Islands*. Si tratta di un'esortazione a completare la lettura della mappa, a guardare attraverso, «through a map», a scendere in profondità, senza fermarsi alla visione frettolosa e superficiale dell'arcipelago che la Storia ufficiale e i suoi strascichi ideologici, hanno lasciato dietro di sé e che si consumano nei riti dello sfrenato turismo di massa:

Open the map. More islands there, man,
than peas on a tin plate, all different size,

[...] There are so many
islands!

(MNW, *The Schooner Flight*, p. 146)

So looking through a map
of the islands, [...]
(VI. *Islands*, p. 204)

Looking through a map
of the Antilles, [...]
(VI. *Islands*, p. 204)

Looking through a map
of the islands, [...]
[...] The islands' jewels:
[...] in the sky-blue frame
of the map.
(A, VI. *Islands*, pp. 204-205)

Quest'ultima suggestiva immagine delle isole incorniciate nel cielo caraibico, dei gioielli isolani come parte integrante della natura e del paesaggio tropicale, sarà ripresa anche in un'altra poesia di Brathwaite, dove la rottura dell'equilibrio degli elementi naturali provocato dalla colonizzazione, sovverte e ribalta i principi e le modalità di raffigurazione delle *new maps*, delle nuove frontiere.

After this breach of the sea's balanced
treaty, how will new maps be drafted?
Who will suggest a new tentative frontier?
How will the sky dawn now?
(A, I. *The Cracked Mother*, p. 184)

Se in uno scrittore come Hearn l'*impasse* dell'artista nel descrivere e rendere al meglio la bellezza della natura e del paesaggio caraibico, dava luogo a pause metanarrative sulla funzione dell'arte:

To describe the monstrous beauty of these woods, [...] seems to me almost impossible: there are forms, there are tones, there are colors, which seem to demand the creation of new words to express. [...] no human art can mock their glory [...] (MT, p. 334)

Fancy is crushed by the power of this Nature. [...] because there is no cunning of art or speech able to reflect it. (MT, p. 343)

in Brathwaite e Walcott, invece, la riflessione sul concetto di *naming* come tecnica scritturale artistica implica la più ampia riflessione sul rapporto tra spazio e sua rappresentazione nella questione identitaria.

Mentre l'autore di *The Arrivants* dedica proprio una poesia dal titolo simbolico di *Naming* alla relazione tra visione e scrittura, tra oggetto rappresentato e soggetto osservante, tra significato e significante,

What is a word
to the eye?

Meaning.
[...]
The tree must be named.
[...]
The moon must be named.
[...]
(A, IV. *Naming*, pp. 217-218)

Walcott si sofferma spesso durante la narrazione a riflettere sul ruolo della parola e dell'atto nominativo nella conoscenza dello spazio e dei suoi valori identitari, come testimoniano i ricorrenti esempi di scomposizione e ridefinizione dei nomi, come Omeros, o l'etimologia dell'antico nome di Saint Lucie,

[...] I said: «Omeros»,

and *O* was the conch-shell's invocation, *mer* was
both mother and sea in our Antillean patois,
os, a grey bone, and the white surf as it crashes

and spreads its sibilant collar on a lace shore.
(OM, *Chapter II*, III, p. 28)
when the hunched island was called
«Iounalao», «Where the iguana was found».
[...] (OM, I, p. 12).

e l'ancestrale diatriba tra la *nominatio* e l'*ars poetica*, nelle sue molteplici declinazioni dicotomiche tra narrazione e descrizione, tra poesia e prosa..., che Brathwaite risolve con gli ultimi due versi, in cui la partecipazione emozionale alla descrizione dello spazio tanto ricorda quella "topografia sensitiva" che già aveva trovato espressione negli scrittori francofoni.

Merely to name them is the prose
Of diarists, to make you a name
For readers who like travellers praise
Their beds and beaches as the same;
But islands can only exist
If we have loved in them.
[...]
(MNW, *Islands*, p. 50)

5.2. I "luoghi comuni" della mappa fisica e mentale dell'arcipelago caraibico: verso un *non-lieu* ?

Dopo aver messo a confronto nel precedente paragrafo le rappresentazioni dello spazio nelle opere francofone e anglofone da noi selezionate, facendo emergere le costanti tematiche più rappresentative del continuo dialogo tra le diverse voci letterarie dell'arcipelago caraibico, non ci resta in questa sezione conclusiva dell'ultimo capitolo, e dunque dell'intero lavoro, che avviare la nostra riflessione verso la tappa finale del lungo ed intenso percorso intrapreso alla scoperta dello spazio letterario caraibico. L'obiettivo primario di questo paragrafo sarà il tentativo di enunciare, alla luce di quanto emerso dal lavoro analitico dei capitoli terzo e quarto, e dallo studio comparatistico della precedente sezione, i risultati della nostra ricerca sulla rappresentazione dello spazio nella letteratura caraibica.

Come enunciato dal titolo, si tratta di reperire quei "luoghi comuni" della mappa dell'arcipelago caraibico presenti nelle opere oggetto d'esame, laddove il nostro uso consapevole di un'espressione dall'accezione sicuramente negativa, sinonimo di pregiudizio e preconconcetto, rientra nell'intenzionalità alla base del presente lavoro di scardinare e ribaltare parametri e strumenti di conoscenza

convenzionali. Infatti, il “luogo comune” viene qui decontestualizzato, l’abituale significato attribuitogli dall’immaginario collettivo è rivisitato e rinegoziato, e i due termini “luogo” e “comune” trasformati in significanti mobili, applicabili ad inediti contesti. Ecco dunque che i *nostri* “luoghi comuni”² diventano i punti d’incontro, gli spazi di condivisione, della messa a confronto tra le voci francofone e anglofone dell’arcipelago, dove le diverse modalità di rappresentazione dello spazio nell’una e nell’altra area letteraria possono trovare libera espressione. Allo stesso modo il termine “mappa” è accompagnato dagli aggettivi antitetici “fisica” e “mentale”, un omaggio all’apertura, alla fluidità, alla mobilità analitica e critica che gli scrittori protagonisti della nostra ricerca hanno instancabilmente testimoniato.

Infine, l’afflato evocato nell’interrogativo che chiude il titolo, lasciando tuttavia aperta la questione sul ruolo dello spazio in letteratura, sintetizza nel termine *non-lieu* la tensione dicotomica che ha animato l’intera struttura del nostro lavoro.

Il *fil rouge* che ha attraversato la presente analisi, vale a dire la continua messa in discussione di concetti prestabiliti e la conseguente rinegoziazione e ridefinizione di altri, secondo una progressiva evoluzione *in itinere* del concetto di spazio e della sua rappresentazione, ritorna come costante anche in questa sezione conclusiva, dove i risultati saranno presentati secondo una dinamica antitetica.

² La nostra idea di “luogo comune” si ispira chiaramente ispirata alla concezione di “lieu commun” della poetica glissantiana, inteso come momento di sovversione dei sistemi di pensiero e di condivisione reciproca: «On a deviné qu’une des traces de cette Poétique passe par le lieu commun. Combien de personnes en même temps, sous des auspices contraires ou convergents, pensent les mêmes choses, posent les mêmes questions. Tout est dans tout, sans s’y confondre par force. Vous supposéz une idée, ils la reprennent goulûment, elle est à eux. Ils la proclament. Ils s’en réclament. C’est ce qui désigne le lieu commun. Il rameute, mieux qu’aucun système d’idées, nos imaginaires, mais c’est à la condition que vous soyez alerte à le reconnaître». É. GLISSANT, *Traité du Tout-monde*, (Poétique IV), Paris, Gallimard, 1997, p. 23. Il luogo comune diventa dunque il prodotto imprevedibile e in continua evoluzione del nuovo processo di *relation*: «Ainsi la Relation est-elle à chaque moment complétée, mais aussi détruite dans sa généralité, par cela même que nous mettons en acte dans un lieu et dans un temps particuliers.[...] La Relation vit de se réaliser, c’est-à-dire de s’achever en lieu commun». É. GLISSANT, *Poétique de la Relation* (Poétique III), Paris, Gallimard, 1990, p. 219.

Partendo dalla consapevolezza che il concetto di spazio non è di certo scevro da valenze socio-identitarie in realtà ex-colonizzate e società nate dal trauma coloniale, come quelle creole caraibiche, le opere da noi analizzate hanno ampiamente testimoniato una repentina metamorfosi dello spazio dovuta al brusco alternarsi di eventi storico-politici di grande importanza. Il trauma e l'alienazione causati dalla Storia nel soggetto colonizzato hanno destabilizzato gli equilibri originari, scardinando certezze prima intoccabili, quali l'appartenenza dell'uomo ad una terra, ad un luogo preciso, considerati come elementi imprescindibili del riconoscimento identitario e sociale di un individuo. L'africano brutalmente strappato alla sua terra ancestrale e catapultato in suolo antillano, a lui completamente sconosciuto, si vede costretto ad avviare un travagliato processo di riappropriazione della propria identità negata, che passa obbligatoriamente attraverso il rapporto con lo spazio, fisico e mentale.

La valenza sociale ed antropologica della dimensione spaziale caraibica implica la rappresentazione di uno spazio in continua evoluzione, sempre messo in discussione, rinegoziato, e l'immagine dell'arcipelago-laboratorio ricorrente in letteratura simboleggia il processo identitario che da sempre investe la società creola, fatta di identità in costruzione. Il passaggio da uno *spazio* anonimo, insignificante, privo di valori umani, ad uno spazio vissuto, esperito dal soggetto, umanizzato e reso *paesaggio*, carico di significati sociali, diventa dunque una fase fondamentale del processo formativo del soggetto antillano.

All'interno di queste dinamiche sociali di grande complessità l'arte, e nello specifico la letteratura, diventano strumento di conoscenza e allo stesso tempo banco di prova delle tensioni individuali e sociali dell'uomo caraibico. Funzione sociale da sempre riconosciuta all'espressione artistica universale, ma che in questo contesto specifico si carica di significati inediti, poiché la scrittura letteraria, l'atto scritturale *tout court* diventa la terza componente, insieme allo spazio e all'identità, della costruzione della società creola.

Gli scrittori francofoni e anglofoni caraibici qui trattati, hanno dimostrato che la creazione artistica risulta sempre parallela al processo identitario delle società alle quali appartengono, eccezion fatta per Lafcadio Hearn, la cui

presenza in questa ricerca acquista senso come rappresentante delle modalità di rappresentazione dello spazio qui oggetto di contestazione.

Fatte queste premesse, possiamo procedere all'analisi specifica dei "luoghi comuni" emersi dal nostro lavoro, delineando le ragioni e le modalità secondo le quali possono essere raggruppati nella dimensione astratta del *non-luogo*. Se esiste una dinamica che possa incarnare il ruolo della rappresentazione letteraria dello spazio caraibico nelle opere degli scrittori francofoni e anglofoni, questa è sicuramente l'evoluzione spaziale che abbiamo visto caratterizzare il nostro lavoro analitico su entrambe le produzioni caraibiche. Il passaggio, dapprima da spazio vergine a spazio colonizzato, in un secondo momento da luogo geografico a luogo mentale, emerge come costante delle modalità di trattamento della dimensione spaziale nei testi da noi esaminati, e resiste anche alle specificità delle analisi inter- ed intratestuale e dell'indagine comparatistica intraprese.

La parola-chiave che potrebbe rappresentare il processo culturale e ideologico alla base della rappresentazione letteraria dello spazio caraibico è sicuramente "rinegoziazione", *leitmotiv* ricorrente nelle poetiche dei nostri scrittori, che mirano tutti ad una decostruzione dei concetti spaziali prestabiliti. Tre sono le dinamiche di tale rivoluzione, e che trovano espressione nelle opere scelte come imperativi imprescindibili per un'inedita rappresentazione dello spazio letterario.

Innanzitutto la rivisitazione del linguaggio e degli strumenti per dire la complessità dello spazio caraibico, come testimoniato dalla crescente ricchezza di neologismi spaziali, sia nel corpus letterario che nella critica, segno di una necessaria mobilità analitica e critica.

In seconda istanza, un ribaltamento dei concetti convenzionali e il netto rifiuto di etichette preconfezionate, dunque l'assunzione dello spazio come significante mobile e della fluidità concettuale di termini come mappa, frontiera, luogo..., desueti contenitori retaggio dell'ideologia colonizzatrice.

Infine, l'urgenza di guardare lo spazio e il paesaggio con occhi diversi, attraverso una prospettiva ribaltata, che possa decontestualizzare quei luoghi-simbolo della Storia ufficiale, infestati dal passato di dolore e verità negate,

investendoli di nuovi significati. Ad esempio, lo spazio del cachot, luogo di tortura durante la schiavitù, viene teatralizzato da Chamoiseau nell'ultimo romanzo e, grazie alla parola poetica, rinegoziato e reinvestito di valori positivi, eletto come spazio di condivisione della memoria storica e di commemorazione della verità, oltre che luogo virtuale di liberazione intellettuale.

Si tratta dell'incarnazione romanzesca del passaggio da un *luogo* geografico, politico, radicato nella realtà storica e sociale caraibica, a un *non-lieu*, una dimensione virtuale, surreale, dove il luogo è inteso come spazio di condivisione ideologica e culturale, quell'universo fittizio che solo l'arte è in grado di creare, e che Chamoiseau ha immaginato nel suo *Livret des villes du deuxième monde* come «méta-ville immatérielle».

L'ipotesi di un "marronnage littéraire" come filo conduttore della nostra tesi e dinamica principale del dialogo tra gli scrittori qui auspicato, si fa strada e trova conferma in questa riflessione conclusiva: così come il personaggio dello schiavo marron, protagonista della Storia e delle storie dei romanzi caraibici, anche le opere trattate, francofone e anglofone, rispondono ad una stessa tensione, un afflato comune a *marronner*, vale a dire a ribellarsi, a sfuggire alla concezione canonica di geografia, di spazio, di territorio..., a travalicare i confini e le frontiere segnate dalle mappe coloniali, e finalmente a "rimappare" il proprio spazio. E se la struttura dell'opera e dello spazio rappresentato sono sempre più speculari nella letteratura caraibica, allora il soggetto antillano potrà anelare, seguendo il modello offertogli dallo strumento letterario, alla conoscenza dello spazio e alla formazione della propria identità.

Nel corso della nostra meditazione sui risultati emersi dalla presente ricerca, si è rivelata di grande interesse la lettura di un'opera, non un romanzo, non una poesia, bensì un saggio, alla cui originalità e pulsione critica rendiamo qui omaggio. Si tratta di *What the Twilight Says*³ di Derek Walcott, raccolta di una serie di saggi che l'autore aveva precedentemente pubblicato in diverse

³ D. WALCOTT, *What the Twilight Says: Essays*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1998.

riviste nell'arco di vent'anni⁴, opera a metà tra saggio e scrittura poetica, che offre una visione commovente e lucida della cultura antillana e dei suoi intricati paradossi. Sebbene la pubblicazione dell'opera originale risalga al 1998, è la traduzione francese del 2004 che ha attirato la nostra attenzione, incuriositi dal titolo emblematico di *Café Martinique* ⁵.

Al di là della specificità del saggio, che spazia dal teatro alla storia, dall'epica alla prosa, dalla critica letteraria di poeti e romanzieri non solo provenienti dal bacino caraibico, fino alla presenza di testi di altra natura, come il discorso di recezione del premio Nobel o la lettera indirizzata allo scrittore martinicano Patrick Chamoiseau, l'opera rappresenta una preziosa testimonianza dell'attuale discorso sulla rappresentabilità della realtà creola in letteratura così come del continuo e stimolante dialogo tra le diverse anime linguistiche, culturali, letterarie..., dell'arcipelago caraibico.

Gli estratti qui selezionati, e che volutamente forniamo nella traduzione francese da noi consultata, oltre a rappresentare gli spunti di riflessione più innovativi suggeriti dalla forza poetica della critica walcottiana, sono altrettanti esempi di quella messa in discussione del "luogo comune" in *non-lieu*, che abbiamo visto animare l'arte e la cultura creola caraibica. All'interno delle cinque sezioni che costituiscono il saggio, i cui titoli rimandano già alla corallità critica dell'opera ⁶, abbiamo estrapolato alcune tematiche centrali che completano e arricchiscono la nostra riflessione sulla letteratura caraibica, e in particolare sulle modalità di indagine di questioni molto complesse, come la Storia e la rappresentazione dello spazio nell'arte antillana.

⁴ Si tratta principalmente delle riviste "The New York Review of Books" e "The New Republic".

⁵ D. WALCOTT, *Café Martinique*, Monaco, Éditions du Rocher, 2004. (Traduzione dall'inglese a cura di Béatrice Dunner). D'ora in poi citato con la sigla CM. Particolarmente significativo l'aneddoto legato alla nostra casuale scoperta dell'opera, tra i labirintici scaffali della libreria L'Harmattan, nel cuore di Parigi. All'epoca delle prime ricerche bibliografiche, un libro dal titolo così evocativo, che rimanda all'immaginario spaziale della Martinica ma scritto da un autore anglofono nativo di Saint Lucia, era immediatamente balzato ai nostri occhi suscitando un iniziale interesse, confermato e accresciuto dalla recente rilettura del saggio, a distanza di qualche anno e alla luce degli attuali risultati del nostro lavoro critico.

⁶ *Les mots du crépuscule, La Muse de l'Histoire, Les Antilles: Fragments d'une mémoire épique, Lettre à Chamoiseau, Café Martinique Récit.*

Il rapporto tra la natura antillana e il ruolo dell'arte è il filo conduttore del saggio di Walcott, il quale articola le tappe della sua riflessione critica proprio a partire dalla presa di coscienza dell'imperfezione del *milieu* di riferimento dell'artista caraibico, che dalle contraddizioni e dalle degradazioni della natura trae ispirazione:

Naître dans une petite île, un coin perdu des colonies, cela implique que l'on se résigne de bonne heure à son destin. [...] Une nature sans homme, comme la mer vide, [...] Une nature que les imperfections n'épargnent pas [...] Mais la nature, en fin de compte, permet d'apprécier l'absence de toute philosophie, et fatalement peut-être, la beauté de certaines dégradations. (CM, p. 21)

La frammentarietà e l'incompletezza che caratterizzano la realtà antillana, quintessenza della bellezza di una cultura fatta di *morceaux*, sono rese dalla suggestiva metafora del vaso rotto, i cui pezzi rappresentano le tante sfaccettature delle Antille che l'arte proveniente dall'arcipelago deve essere in grado di assemblare. Il puzzle storico, culturale e linguistico delle West Indies si riflette nella stessa geografia frammentaria, in quella miriade di isole che formano l'arcipelago caraibico, incarnazione paesaggistica del vaso rotto dalla Storia:

Cassez un vase : l'amour qui en assemble à nouveau les morceaux est plus fort que l'amour qui, lorsqu'il était entier, considérait sa perfection symétrique comme allant de soi. [...] Recueillir les morceaux cassés, c'est là la peine et le souci des Antilles, et si ces morceaux sont disparates et discordants, ils portent bien plus de peine que la sculpture initiale, [...] (CM, pp. 94-95)

L'art antillais, c'est la restauration de nos histoires fracassées, de nos esquilles de vocabulaire, et l'archipel devient la métaphore de ces morceaux épars qui, ayant un jour rompu leurs amarres, ont dérivé loin de leur continent d'origine. (CM, p. 95)

E se l'arcipelago caraibico ha tolto gli ormeggi dal continente, andando alla deriva lontano dalla terraferma, allo stesso modo per Walcott «La poésie est une île, qui a rompu avec le continent» (p. 96). La presenza ossessiva della Storia inscritta nel paesaggio, la sua traccia indelebile lasciata nella geografia antillana, in mancanza di rovine come luoghi adibiti alla commemorazione nostalgica del passato, ritorna come *leitmotiv* nel corso del saggio:

Le soupir de l'Histoire est perceptible dans les ruines, non dans les paysages : or il n'y a, aux Antilles, guère de ruines qui suscitent le soupir, hormis celles des grandes plantations sucrières, ou celles des forts abandonnés. (CM, pp. 93-94)

Elle (l'Histoire) est présente dans la géographie des Antilles, dans la végétation elle-même. La mer soupire avec les noyés du passage du Milieu, elle pleure le massacre des aborigènes, Caraïbes, Arawaks, Taïnos, elle saigne jusque dans l'écarlate immortelle, et toutes les vagues se brisant sur le sable ne pourront jamais effacer la mémoire africaine, ni la prison verte des lances de canne [...] (CM, p. 109-110)

e non mancano di certo momenti in cui l'autore denuncia la profonda influenza della Storia ufficiale nell'arte, laddove le modalità di rappresentazione dello spazio, non solo letterarie, si prestavano come sterili strumenti dell'ideologia colonizzatrice, al servizio della sua legittimazione.

L'Histoire peut altérer le regard, et la main, pour obtenir d'elle-même une image conforme ; elle peut rebaptiser les lieux, pour faire écho à sa nostalgie ; elle peut adoucir la lumière crue des Tropiques [...] (CM, p. 103)

L'analisi critica, sotto forma epistolare ⁷, dell'opera di Patrick Chamoiseau, assume ben presto i toni di un elogio, a testimonianza del vivace scambio intellettuale tra due diverse anime dell'arcipelago, incarnate da Walcott e dall'autore di *Texaco*:

C'est tout cela que tu nous décris, avec une douleur vibrante et un amour tels que je n'en ai jamais retrouvé dans un roman antillais, un élan qui m'a fendu le cœur. Oh, Chamoiseau, tu t'es largement acquitté de ton devoir filial, tu as payé pour nous tous aussi. (CM, p. 116)

Je voudrais glisser ton livre, comme si c'était un legs perdu, entre les mains de tous les Antillais, même de ceux qui ne savent pas lire. [...] «Il faut que vous lisiez ce livre, il est à vous, il est pour vous ! Il est advenu pour vous racheter tous ! » (CM, p. 116)

Lo spazio, e il rapporto che l'artista instaura con esso, articolano e animano l'intera riflessione, come si evince da questi due estratti del saggio, dove l'isola

⁷ «Ainsi donc, confronté à cet exercice compassé qu'est la critique littéraire, j'opte pour la forme de la lettre, un peu emphatique, peut-être, mais écrite en toute gratitude. C'est une forme qui autorise l'élan, l'ellipse, cette simultanéité que tu nommes «opacité», et un style qui, comme le tien, préfère l'adjectif au substantif, un style qui vit dans les gestes du narrateur, qui obéit à la métrique créole. Tous deux nous avons grandi avec lui». CM, pp. 115-116.

della Martinica e la natura antillana appaiono come parte integrante della creazione artistica di Chamoiseau, e il libro e la natura sono indissolubilmente legate l'uno all'altra; *l'oiseau de Cham*, evocato nel secondo passaggio si fa metafora del legame tra le isole che hanno dato i natali ai due scrittori, Martinica e Sainte-Lucie, e dunque dell'arcipelago caraibico come luogo di appartenenza e condivisione, fisico e mentale.

Ainsi donc, au large des rivages où je demeure, un grand livre a été écrit ; la silhouette bleu pâle de la Martinique apparaît parfois si clairement à l'horizon qu'on en devinerait presque les taches pâles des maisons, ou de ce que je crois être des maisons, et où tu vis, toi, Chamoiseau [...] (CM, p. 138)

[...] un livre qui désormais fait partie de notre végétation, aussi familier à l'œil que les acacias épineux qui bordent la plage ; un livre dont les pierres tombales s'ornent de coquillages, où résonne le chant de l'oiseau dans les branches du cornouiller, un oiseau que la Martinique et Sainte-Lucie ont en commun, cet *oiseau de Cham*, à la voix mélodieuse et au cœur immense. (CM, p. 138)

A chiosa della riflessione del presente capitolo, continuamente vivacizzata dell'apertura e del dialogo tra le voci dell'arcipelago caraibico, vogliamo riportare due estratti del racconto contenuto nell'ultima sezione del saggio di Walcott, che dà il titolo all'intera opera, *Café Martinique*.

L'incipit narrativo contempla una breve parentesi descrittiva dello scenario antillano in cui il narratore, un io misterioso, colloca il suo personaggio, uno scrittore famoso ormai al tramonto della carriera artistica: si tratta dell'isola della Martinica, con il suo fascino a metà creolo e francese metropolitano, dove la vita scorre lenta come le conversazioni sulla terrazza del Café Martinique:

Par-delà les eaux bleues de notre île, nous apercevions parfois une buée : c'était la Martinique. La civilisation. Les vins français. Les terrasses des cafés où parle l'amour déçu. J'y suis allé, brièvement, et j'y ai trouvé tout ce que j'avais imaginé. C'est pour ça que je l'installe là, sous les festons bleu-blanc-rouge du store du Café Martinique ; teint olivâtre, narines délicatement ciselées, portant beau, mais l'âme dévastée. (CM, p. 139)

Se questa descrizione dell'isola e della sua spazialità sembra contrastare con le riflessioni critiche in merito alla rappresentabilità dello spazio esposte nel corso del saggio, più avanti nella narrazione troviamo un'altra parentesi che non lascia

spazio ad alcun dubbio sulle applicazioni della poetica di Walcott alla sua creazione. Lo sterile atto di nominazione dei colonizzatori, e con essi degli artisti che nelle loro opere hanno ridotto a parametri mentali e geografici prestabiliti la realtà antillana, annullando le specificità locali con etichette e concetti preconfezionati, dall'amaro retrogusto metropolitano, emerge in queste poche righe come modalità di legittimazione da scardinare e rinegoziare. La forza poetica con la quale Walcott denuncia la tecnica del *naming* stride con l'impoverimento linguistico al quale la colonizzazione ha costretto per secoli l'espressione culturale e artistica delle Antille.

Donner le nom de fleuve à ces torrents de la jungle, c'était bien là la trahison habituelle des hommes qui parvenaient jusqu'ici, trop indolents, trop arrogants pour nommer les choses neuves. Dérisoires provinces, gonflées de la seule vanité de leur nom... Une misérable butte verdoyante devenait vite montagne, un ruisseau, fleuve ; un arrondissement, pourvu qu'une route le traverse, était aussitôt une Alsace, une Bretagne – jusqu'à ce que l'alphabet, épuisé d'exaspération, n'ait plus eu que la force des diminutifs. (CM, p. 141)

Ed ecco che nella sezione *Les Antilles* lo scrittore si lascia andare, senza nessuna pretesa stilistica né intenti didattici, trasportato solo dalla forza e dalla lucidità della sua poesia, ad «un'ultima epifania», una visione di un'isola qualsiasi dell'arcipelago, un luogo dimenticato da tutti, senza nessun riferimento geografico o storico preciso, un affresco della realtà antillana nuda e cruda, senza poesia, senza ricordi, senza passato...

Une dernière épiphanie : une église de pierre, toute simple, dans une vallée boisée, près de la Soufrière, des collines, des maisons, qui semblent glisser sur les pentes vers le fleuve marron, le soleil huileux sur les feuillages, un lieu oublié, reculé, sans importance, et que ma prose à présent corrompt en le revêtant de sens. Il ne s'agit pas ici d'auréoler ce lieu, ou de l'investir de quoi que ce soit, pas même du souvenir. [...] Voilà comme il faudrait peindre une fresque digne de ce nom, une fresque sans importance, mais animée de foi vraie, sans géographie et sans histoire. (CM, p. 112)

Un luogo dislocato, dunque, finalmente un *non-lieu*, dove la geografia e la storia perdono senso, dove conta solo l'amore per la propria terra.

CONCLUSIONI

... le dà forma.

Bruce Chatwin

Il nostro viaggio alla scoperta delle molteplici sfaccettature che la concezione di spazio acquista nella letteratura caraibica è giunto così al termine. Un'esplorazione davvero complessa ma affascinante, dapprima solo immaginata, poi messa in atto e costruita passo dopo passo, *in itinere*, appunto, e come ogni viaggio imprevedibile, con continue deviazioni, cambiamenti di direzione, bivi, andate e ritorni...

Se nell'*Introduzione* al presente lavoro facevamo riferimento in chiusura a termini come evoluzione e rinegoziazione, eleggendoli come chiave di lettura del nostro lavoro è proprio da essi che vogliamo ripartire, per illustrare i risultati critici emersi dalla nostra analisi. Ripercorrendo le fasi analitiche e critiche di ogni capitolo, daremo risposta agli interrogativi e alle questioni sollevati all'inizio della nostra dissertazione, senza alcun intento esaustivo o pretesa di puntualità scientifica in merito ad una tematica, come la rappresentazione letteraria dello spazio, che suscita sempre inedite problematiche. Pur consapevoli del carattere arbitrario e soggettivo della nostra analisi, ne presentiamo qui le finalità preposte e raggiunte, auspicando che possano suggerire in futuro piste di lettura e spunti di riflessione critica.

Il capitolo quinto si presenta già come un tentativo di far emergere i primi risultati, alla luce dell'approccio comparatistico e dell'analisi critica, e quanto delineato nei due paragrafi è un annuncio delle conclusioni alle quali la nostra riflessione sullo spazio ci ha condotti. Riprendiamo dunque il complesso interrogativo che ha stimolato la ricerca e ispirato il titolo stesso della tesi, analizzando nello specifico le ipotesi di risposta formulate in ogni sezione specifica.

L'exkursus storico-politico e le dinamiche socio-identitarie profilate nel primo capitolo introduttivo alla realtà caraibica, sono serviti da premessa alle problematiche trattate in seguito, così come la successiva sezione metodologica

ha fornito il bagaglio teorico e critico necessario all'articolazione della riflessione. Quanto emerso in questa prima parte della dissertazione ha messo in luce la complessità e l'ambiguità della concezione di spazio nel contesto culturale e letterario caraibico, e di conseguenza l'*impasse* della critica di stampo occidentale nel definire ed interpretare, con gli strumenti analitici in suo possesso, un soggetto così poliedrico.

La specificità storica e politica dell'arcipelago caraibico, l'evento traumatico della tratta negriera prima, e della colonizzazione, geografica e culturale, poi, hanno problematizzato il rapporto del soggetto caraibico alla realtà e allo spazio circostanti. Lo schiavo africano strappato brutalmente dalla sua terra si è visto costretto, una volta in suolo antillano, a rivedere la sua natura di individuo ed essere sociale, costantemente minacciata dall'ideologia colonizzatrice, a recuperare le radici recise dall'Africa e dunque a rinegoziare la propria identità negata. Lo spazio caraibico, seppur colonizzato, e dunque dislocato, percepito come ostile ed estraneo, rappresenta agli occhi dello schiavo l'unico luogo possibile per ricominciare a vivere, per riappropriarsi della speranza negata.

Terra di dolore quella caraibica, foriera di schiavitù e oblio, territorio del colonizzatore profondamente segnato dal suo passaggio; ma anche terra di speranza, dove far attecchire di nuovo le proprie radici, curarle e proteggerle, fino a far sbocciare un nuovo fiore, la cultura e l'identità caraibica. Le ceneri della violenza colonizzatrice, del tremendo crimine contro l'umanità che ha brutalmente decimato gli antichi popoli indigeni dei Caraibi, e con essi tradizioni ancestrali, e ridotto in schiavitù milioni di corpi e anime, diventano dunque il concime della futura società creola, che instaurerà un legame indissolubile con lo spazio e la terra caraibica.

Lo studioso che si avvicina alla cultura creola caraibica, non può prescindere dalla conoscenza di tale retaggio storico e culturale, qualunque sia la disciplina o l'approccio critico della sua riflessione. Così, lo storico come il sociologo, il geografo come l'antropologo, il critico letterario come lo psicologo, si troveranno tutti nella stessa *impasse* di fronte all'analisi del concetto di spazio

nel contesto caraibico, ambiguo e complesso in tutte le aree di ricerca e sfuggente ai vari tentativi di misura, lettura e scrittura approntati dai linguaggi specifici. Il secondo capitolo ha testimoniato i reiterati tentativi della teoria critica di catalogare, classificare, inventariare lo spazio, secondo le declinazioni disciplinari, e l'arbitrarietà del linguaggio, scientifico e umanistico, nello specifico geografico, pittorico, poetico, letterario..., nel formulare definizioni ed etichette che a volte possono sembrare riduttive.

Evoluzione e rinegoziazione, dunque, alla base della nostra idea critica, declinati secondo la prospettiva binaria di analisi dello spazio, geografico e letterario, laddove le due rispettive discipline, la geografia e la letteratura, mettono i loro rispettivi strumenti d'indagine al servizio dell'interpretazione di un concetto che nel contesto caraibico si carica di una pluralità di significati. Uno spazio geografico in continua metamorfosi e repentina evoluzione quello caraibico, che costringe il complementare spazio letterario ad una costante messa in discussione, e del concetto stesso di dimensione spaziale e delle modalità messe in atto dal soggetto per rappresentarlo, nella realtà così come nella finzione letteraria.

Il lavoro analitico messo a punto nel capitolo terzo ha portato alla luce nuove dinamiche che interessano il trattamento dello spazio nella società e nell'arte creola, nello specifico letteraria caraibica, poiché l'urgenza sociale e artistica di dire uno spazio ambiguo e paradossale, viene coniugata attraverso inedite forme di rappresentazione ed interpretazione della dimensione spaziale. Se il soggetto caraibico ex-colonizzato necessita di nuovi strumenti di conoscenza per esperire lo spazio circostante e relazionarsi con esso, allo stesso modo l'artista dovrà inventare un nuovo linguaggio per trattare la dimensione spaziale nelle sue opere, laddove i convenzionali dispositivi di rappresentazione, mentali e grafici, risultano desueti ed inefficaci alla comprensione di uno spazio intriso di contraddizioni.

L'evoluzione spaziale testimoniata dalle opere francofone trattate, oltre a declinare la struttura stessa della nostra indagine, è andata di pari passo con la revisione della teoria critica di riferimento, obbedendo a quel processo di

creolizzazione specifico delle letterature dette postcoloniali, come quella caraibica. Lo spazio rappresentato nei romanzi da noi selezionati non adempie più la mera funzione di background narrativo, così come le tecniche scritturali per rappresentarlo non si limitano solo alla descrizione *tout court*. Protagonista indiscusso della narrazione, personaggio a tutto tondo proprio come quelli umani, lo spazio romanzesco francofono abbandona il ruolo di scenario teatrale o paesaggio pittorico per entrare nel vivo della creazione artistica, nella struttura stessa dell'opera e dirigerne le dinamiche interne.

L'esplorazione dei luoghi letterari dell'itinerario francofono, focalizzata sullo spazio isolano della Martinica, ha concretizzato l'ipotesi iniziale di un'evoluzione spaziale che rendesse conto della repentina metamorfosi che la Storia ha causato nelle terre caraibiche. Il passaggio da uno spazio vergine e incontaminato allo spazio colonizzato, impregnato di valenze politiche e identitarie e come tale trasposto sulla scena letteraria, da uno spazio *marron* a quello urbano dell'En-ville, ha caratterizzato la prima tappa della nostra ricerca che ha man mano assunto l'aspetto di una rimappatura dello spazio antillano e caraibico.

Il carattere evolutivo della dimensione spaziale e l'intento sovversivo delle sue rappresentazioni nelle opere letterarie caraibiche, ha trovato poi ulteriore conferma nel capitolo quarto, la cui natura essenzialmente comparatistica ha vivacizzato la nostra riflessione critica. Anche gli scrittori anglofoni analizzati hanno testimoniato la valenza sociale ed identitaria dello spazio caraibico trattato in letteratura, potenziando il processo evolutivo della coordinata spaziale e lo scardinamento dei parametri letterari convenzionalmente utilizzati.

La seconda tappa dell'esplorazione, oltre ad allargare il campo d'indagine alla voce anglofona dell'arcipelago caraibico, ha confermato la metamorfosi spaziale prima ipotizzata, ribaltando completamente il concetto di spazio e i valori ad esso associati. Termini come luogo, spazio, frontiera, mappa..., e con essi le strategie di *naming* e *mapping*, perdono completamente significato nelle opere degli scrittori anglofoni trattati i quali, come i colleghi francofoni, mettono la loro arte e la loro parola poetica al servizio di una "rivoluzione" che, come tutti

i processi di creolizzazione che hanno interessato le culture caraibiche, sotto forma di sincretismi religiosi, fusioni musicali, innesti linguistici..., prende un concetto statico come spazio e lo fa proprio, lo *creolizza*. Tuttavia, non si tratta di un rifiuto netto, o di una drastica opposizione tra due concetti, retaggio dell'ideologia colonizzatrice basata su sterili dicotomie, bensì della messa a confronto, costruttiva e produttiva, che non porti ad una scelta tra il sé e l'altro, tra qui e altrove.

Il concetto di spazio, così come inteso dalla teoria occidentale, una volta entrato nella letteratura caraibica perde la sua essenza di definizione univoca e universalizzante, diventa labile e sfumato, si apre a quelle dinamiche di malleabilità, fluidità, dinamismo, e perché no imprevedibilità, associate alle società e culture creole, e alle espressioni non solo artistiche provenienti dal laboratorio-arcipelago dei Caraibi.

In quest'ottica l'interrogativo posto all'inizio della nostra ricerca trova una risposta positiva, confermando la scelta iniziale del titolo della tesi. Alla luce dei risultati ottenuti, possiamo affermare dunque che la rappresentazione dello spazio nella letteratura caraibica adotta delle modalità inedite rispetto ai parametri occidentali, che ricorrono nelle opere degli scrittori di entrambe le aree dell'arcipelago, francofona e anglofona. L'ipotesi che il processo di trasposizione dello spazio, dalla realtà alla letteratura, fosse parallelo al processo di costruzione identitaria delle società creole, come quella caraibica, ha preso sempre più corpo nel corso della nostra analisi, fino a trovare conferma nelle riflessioni critiche dell'ultimo capitolo.

Anche l'idea alla base del nostro progetto di ricerca che il *fil rouge* delle numerose opere trattate fosse da ricondurre ad una sorta di “marronnage littéraire”, inteso come simbolico atto di ribellione della creazione artistica dai dettami della teoria e della critica letteraria, ha assunto sempre più spessore critico, fino a diventare una delle modalità di riflessione messa qui in atto.

L'affascinante dinamica che modella il pensiero critico e fa sì che iniziali meditazioni personali si trasformino in risultati concreti, ha strutturato fin dall'inizio il nostro lavoro, dando forma in alcuni casi alle invenzioni linguistiche

e ai neologismi che costellano l'analisi. Sulla scia degli esempi letterari incontrati nel corso delle letture intraprese, come il cachot rinegoziato di Chamoiseau o la nuova mappa di Walcott e Brathwaite, abbiamo meditato l'evoluzione dal concetto di "luogo comune" alla costruzione del *non-lieu*, laddove la messa in discussione di un'idea ormai radicata nell'immaginario collettivo non corrisponde all'annullamento ma alla revisione del concetto stesso. Così nel nostro universo critico, il cachot in cui il concetto di spazio è stato a lungo segregato, finalmente si apre e diventa quel *non-lieu*, luogo di condivisione che non ha dimensioni né confini, e può assumere anche le sembianze di una pagina bianca di un romanzo.

Ed è in quello spazio condiviso per eccellenza che è la letteratura, e in generale l'arte, che avviene dunque la simbiosi tra le *traces de terre* e le *traces d'encre* evocate nel nostro titolo, come immagine del profondo legame tra spazio geografico e spazio letterario, tra realtà e finzione, che caratterizza la letteratura caraibica.

Mentre meditavamo questa nostra dissertazione sullo spazio, riflessioni critiche parallele venivano enunciate, altre sono tuttora in cantiere in attesa di trovare espressione; intanto citiamo i contributi che hanno in qualche modo ispirato la presente ricerca, con modalità e tempistiche diverse, hanno suscitato la nostra curiosità da ricercatori e accresciuto l'entusiasmo per il lavoro intrapreso, confermando infine la poliedricità della tematica scelta.

Si tratta di due tesi di Dottorato¹, entrambe inerenti alla rappresentazione dello spazio nella letteratura antillana: una esplora il rapporto tra città e narrazione, l'altra indaga invece il parallelismo tra *l'île et le livre*, tra la spazialità dell'isola e la struttura dell'opera letteraria. I due recenti lavori, di grande spessore critico, sono esemplari della grande attenzione che il mondo della

¹ FERRARI, A., *Città e narrazione nel romanzo antillano francofono contemporaneo*, Tesi di Dottorato in Letterature Francofone, (XVII ciclo), Università degli studi di Bologna, 2006; RECOING, E., *L'île et le livre, deux structures qui correspondent*. Essai sur la représentation de l'espace dans les romans antillais contemporains. Quest'ultima tesi di dottorato è diventata un saggio, pubblicato nel 2007; per i riferimenti bibliografici si veda la bibliografia critica, alla sezione "Spazio e letteratura antillana".

ricerca letteraria internazionale sta riservando negli ultimi anni alla concezione dello spazio e alla sua appropriazione letteraria.

Infine, testimoniamo la lettura davvero sorprendente di un romanzo incontrato nel corso delle nostre ricerche, *Humus*², della scrittrice martinicana Fabienne Kanor, voce femminile emergente che racconta l'orrore della Tratta negriera tramite l'esplorazione dello spazio, le radici, l'*humus*, appunto, del suo popolo, a metà tra oceano e terra, tra Africa-madre e Antille.

Un libro sulla schiavitù, un romanzo storico, l'epopea della Tratta negriera, una storia di dolore e libertà mille volte narrata, ma che l'autrice esplora con lucidità e immaginazione attraverso le vicende di quattordici eroine, che rivivono l'orrore della cattività e della disumanità nella stiva negriera. Un viaggio nell'inferno della colonizzazione, dunque, a partire dalla matrice, "le ventre du bateau négrier", dove si sono consumati orrori inenarrabili che hanno infestato per sempre l'oceano e le sue profondità, lasciando nello spazio tracce indelebili del passato.

Grazie ad un'opera davvero originale e imprevedibile che rende omaggio al parallelo walcottiano "Sea is History", questa scrittrice lancia al lettore moderno una sfida senza precedenti, fin dall'incipit del romanzo, dove rivolge un'invocazione dai toni danteschi a seguirla in un viaggio negli inferi della Storia e della barbarie umana.

Vogliamo dunque concludere il nostro percorso attraverso lo spazio caraibico proprio con questa citazione della Kanor, considerata una delle scrittrici emergenti più promettenti del panorama letterario francofono³, la quale, oltre ad

² F. KANOR, *Humus*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Continents Noirs, 2006. La scoperta di questa scrittrice risale all'anno scorso, quando ormai il progetto e la struttura della nostra tesi erano già in fase avanzata, quindi, nonostante l'interesse suscitato, abbiamo scelto di non inserire il suo romanzo nel corpus letterario, al fine di evitare uno squilibrio dell'impianto analitico originario. Tuttavia, ne testimoniamo la valenza e l'originalità all'interno del panorama letterario caraibico, oltre al dialogo con scrittori come Walcott, al quale la Kanor dedica una citazione in apertura del romanzo.

³ Dopo il successo del suo primo romanzo, *D'eaux douces*, premio letterario Fetkanne nel 2004, Fabienne Kanor ha vinto con *Humus* il premio RFO 2007. Antillana di origini, martinicana per la precisione, parigina d'adozione, o meglio "négropolitaine", profondamente legata all'Africa e al Senegal, la Kanor incarna quel *melting pot* culturale alla base della cultura creola e apporta alla letteratura francofona la ricchezza delle sue specificità culturali.

aprire gli orizzonti alla scrittura femminile antillana, potrebbe suggerire inedite modalità di rappresentazione del complesso rapporto tra spazio, storia e narrazione che caratterizza la letteratura caraibica, e ne fa la sua specificità:

Laissez ici toute espérance, vous qui pensez peut-être qu'une histoire sur l'esclavage est nécessairement un roman d'aventures [...] Cette histoire n'est pas une histoire. Mais un poème.⁴

⁴ F. KANOR, *op. cit.*, pp. 13-14.

BIBLIOGRAFIA DELLE OPERE

CORPUS LETTERARIO

Opere primarie

➤ *Scrittori FRANCOFONI*

ROLAND BRIVAL

Le Sang du roucou, Paris, Lattès, 1982.

Le Dernier des Aloukous, Paris, Phébus, 1996.

PATRICK CHAMOISEAU

Chronique des sept misères, Paris, Gallimard, 1986.

Texaco, Paris, Gallimard, 1992.

L'esclave vieil homme et le molosse, Paris, Gallimard, 1997.

Livret des villes du deuxième monde. Centre des monuments nationaux
Monum, Éditions du patrimoine, Paris, 2002.

Un dimanche au cachot, Paris, Gallimard, 2007.

RAPHAËL CONFIAÏT

Le Nègre et l'Amiral, Paris, Grasset, 1988.

Eau de Café, Paris, Grasset, 1991.

Ravines du devant-jour, Paris, Gallimard, 1993.

Nègre marron : récit, Paris, Écriture, 2006.

ÉDOUARD GLISSANT

Le Quatrième siècle, Paris, Éditions du Seuil, 1964.

Ormerod, Paris, Gallimard, 2003.

LAFCADIO HEARN

A Midsummer Trip To the West Indies, New York, Harper & Brothers, 1888, in Harper's New Monthly Magazine, (July 1888, Volume 77, Issue 458, pp. 209-227; August 1888, Volume 77, Issue 459, pp. 327-345; September 1888, Volume 77, Issue 460, pp. 614-632).

Two Years in the French West Indies., New York, Harper & Brothers, 1890, in Harper's New Monthly Magazine ("At Grande Anse", November, 1889, Volume 79, Issue 474, pp. 844-857; "Les Porteuses", July, 1889, Volume 79, Issue 470, pp. 299-304).

Youma, the Story of a West-Indian Slave. New York, Harper & Brothers, 1890, in Harper's New Monthly Magazine, (January 1890, Volume 80, Issue 476, pp. 218-236; February 1890, Volume 80, Issue 477, pp. 408-425).

DEREK WALCOTT

Omeros, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1990 .

Map of The New World, in *Collected Poems 1948-1984*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1986 .

EDWARD KAMAU BRATHWAITE

The Arrivants: A New World Trilogy, Oxford, Oxford University Press, 1973 (Rights of Passage, 1967; Islands, 1969; Masks, 1975).

Autre opere consultate

PATRICK CHAMOISEAU

Romanzi :

Solibo Magnifique, Paris, Gallimard, 1988.

Antan d'enfance, Paris, Gallimard, 1993.

(Riedito *Une enfance créole I, Antan d'enfance* con una nuova prefazione, Gallimard, 1996)

Chemin d'école, Paris, Gallimard, 1994 .

(Riedito *Une enfance créole II, Chemin d'école*, Gallimard, 1996).

Biblque des derniers gestes, Paris, Gallimard, 2002.

À bout d'enfance, Paris, Gallimard, 2005.

Opere critiche :

Éloge de la Créolité, (avec J. Bernabé, Confiant, R.), Paris, Gallimard, 1989.

Lettres créoles. Tracées antillaises et continentales de la littérature: 1635-1975, (avec R. Confiant), Paris, Hatier, 1991.

Guyane: Traces-mémoires du bagne, (avec des photographies de Rodolphe Hammadi), Paris, CNMHS, (Caisse nationale des monuments historiques et des sites), 1994.

Écrire en pays dominé, Paris, Gallimard, 1997.

Quand les murs tombent. L'identité nationale hors-la-loi? (avec É. Glissant), Édition Gaalade, 2007.

RAPHAËL CONFIANT

L'Allée des Soupirs, Paris, Grasset, 1994.

Le meurtre du Samedi-Gloria, Paris, Mercure, 1997.

Éloge de la Créolité, (avec J. Bernabé, P. Chamoiseau), Paris, Gallimard, 1989.

Lettres créoles. Tracées antillaises et continentales de la littérature: 1635-1975, (avec. P. Chamoiseau), Paris, Hatier, 1991.

ÉDOUARD GLISSANT

Romanzi:

La Lézarde, Paris, Éditions du Seuil, 1958.

Malemort, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

La Case du Commandeur, Paris, Éditions du Seuil, 1981.

Mahagony, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

Tout-monde, Paris, Gallimard, 1993.

Sartorius : Le roman des Batoutos, Paris, Gallimard, 1999.

Saggi:

Soleil de la conscience, Paris, Éditions du Seuil, 1956, Gallimard, 1997, (Poétique I).

L'Intention poétique, Paris, Éditions du Seuil, 1969, Gallimard, 1997, (Poétique II).

Le Discours antillais, Paris, Éditions du Seuil, 1981, Gallimard, 1997.

Poétique de la Relation (Poétique III), Paris, Gallimard, 1990.

Introduction à une poétique du Divers, Paris, Gallimard, 1996.

Faulkner, Mississipi, Paris, Stock, 1996, Gallimard, "Folio", 1998.

Traité du Tout-monde (Poétique IV), Paris, Gallimard, 1997.

La Cohée du Lamentin, (Poétique V), Paris, Gallimard, 2005.

Une nouvelle région du monde, (Esthétique I), Paris, Gallimard, 2006.

Quand les murs tombent. L'identité nationale hors-la-loi? (avec Patrick Chamoiseau), Paris, Édition Gaalade, 2007.

Les entretiens de Baton Rouge, (avec Alexandre Leupin) Paris, Gallimard, 2008.

LAFCADIO HEARN

Chita: A Memory of Last Island, New York, Harper & Brothers, 1889, in Harper's New Monthly Magazine (April 1888, Volume 76, Issue 455, pp. 733-767).

Traduzioni in lingua francese delle opere selezionate:

Esquisses martiniquaises, (traduit par Marc Logé), Paris, Annuaire International des Français d'Outre-Mer, 1977.

Un voyage d'été aux tropiques, (traduit par Marc Logé, Préface de Jack Corzani), Paris, Désormeaux, 1977.

Youma : roman antillais ; suivi de Femmes créoles des Antilles francaises, (traduit par Marc Logé), Paris, Désormeaux, 1973.

DEREK WALCOTT

What the twilight says: Essays, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1998. (Consultato nella traduzione francese, *Café Martinique*, Monaco, Éditions du Rocher, 2004).

“The Sea is History” in *The Star-Apple Kingdom*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1997.

Traduzioni in lingua italiana delle opere di Walcott selezionate:

Omeros, (edizione con testo a fronte), a cura di A. Molesini, Milano, Adelphi Edizioni, 2003.

Mappa del Nuovo Mondo, (edizione con testo a fronte), Traduzioni di B. Bianchi, G. Forti e R. Mussapi, Milano, Adelphi Edizioni, 1992. Con un saggio di I. Brodskij, *Il suono della marea*, tratto dal volume *Il canto del pendolo*, 1986.

EDWARD KAMAU BRATHWAITE

Folk culture of the slaves in Jamaica, London and Port of Spain, New Beacon Books, 1970.

The development of Creole society in Jamaica : 1770-1820, Oxford, Clarendon Press, 1971.

History of the voice: the development of nation language in anglophone Caribbean poetry, London, New Beacon, 1984.

Altri testi citati

CÉSAIRE, A., *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1939, 1960.

KANOR, F., *Humus*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Continents Noirs, 2006.

BIBLIOGRAFIA CRITICA

Teoria generale sullo spazio letterario e il genere descrittivo

ADAM, J.-M., PETITJEAN, A., *Le texte descriptif*, Paris, Nathan, 1989.

AUGÉ, M., *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris, Seuil, 1992.

BACHELARD, G., *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1957, 1961.

BAGNOLI, B., *Lo spazio del testo. Paesaggio e conoscenza nella modernità letteraria*, Bologna, Edizioni Pendragon, 2003.

BASTIDE, F., *Una notte con Saturno. Scritti semiotici sul discorso scientifico*. Roma, Meltemi, 2001.

BLANCHOT, M., *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

COSGROVE, D., *Social Formation and Symbolic Landscape*, London, Croom Helm., 1984.

DARDEL, É., *L'homme et la terre : nature de la réalité géographique*, Paris, P.U.F., 1952.

DE CERTEAU, M., *L'invention du quotidien I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

FOUCAULT, M., "Questions à Michel Foucault sur la géographie.", *Hérodote I*, janvier-mars (1976): 71-85. *Dits et écrits*. Vol. III. p. 33.

GENETTE, G., *Espace et langage*, in *Figures I*, Paris, Seuil, 1966.

- , *La littérature et l'espace*, in *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.
- , *Frontières du récit*, in R. BARTHES, *L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1981.
- GENINASCA, J., *La parole littéraire*, Paris, P.U.F, 1997.
- GREIMAS, A.J., "Pour une sémiotique topologique", in *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976.
- GREIMAS, A-J., COURTES, J., *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.
- HAMON, P., *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993.
- HARLEY, J. B., "Deconstructing the map", Barnes and Duncan, *The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*. Eds. D. Cosgrove and S. Daniels, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- HOWARTH, W., "Reading the Wetlands". *Textures of Place: Exploring Humanist Geographies*, Eds. P. C. Adams, S. Hoelscher & K.E. Till, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001.
- JACOB, C., *L'Empire des cartes: approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris, Albin Michel, 1992.
- IACOLI, G., *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Roma, Carocci, 2008.
- IMBROSCIO, C. (a cura di), *Il testo letterario e il sapere scientifico*, Bologna, Clueb, 2003.
- LEFEBVRE, H., *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 2000.

LÉVI-STRAUSS, C., *Tristes Tropiques*, Plon, Paris, 1955.

MASSEY, D., *Space, Place and Gender*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994.

MATORÉ, G., *L'espace humain*, La Colombe, 1962.

MAXWELL, D.E.S., "Landscape and Theme", *Press*, 1965, in MOURA, J.-M., "La scénographie postcoloniale", in *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, P.U.F., coll. « Écritures francophones », 1999.

MORETTI, F., *Atlante del romanzo europeo 1800-1900*, Torino, Einaudi, 1997.

-----, *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994.

PEZZINI, I., *Lo spazio letterario: sguardi e razionalità a confronto*, in IMBROSCIO, C., *op. cit.*

POCOCK, C.D.C., "Geography and Literature", in *Progress in Human Geography*, vol. 12, 1988, pp. 87-102.

PORTEOUS, D. J., "Literature and Humanistic Geography", in *Area*, vol. 17, 1985, pp. 117-122.

ROPARS-WUILLEUMIER, M.-C., *Écrire l'espace*. Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2002. (Esthétiques hors cadre).

ROUBAUD, J., *La Pluralité des mondes de Lewis*, Gallimard, 1991.

RUBINO G., PAGETTI C., (a cura di), *Dimore narrate. Spazio e immaginario nel romanzo contemporaneo*. Vol I : Letterature romanze, Roma, Bulzoni, 1988.

TISON-BRAUN, M., *Poétique du paysage. (Essai sur le genre descriptif)*. Paris, Nizet, 1980.

TUAN, Y., *Space and Place: The Perspective of Experience*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1977.

WRIGHT, J. K., "Terrae Incognitae : the Place of Imagination in Geography", in *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 37, 1947.

ZUMTHOR, P., *La Mesure du monde. Représentation de l'espace au Moyen Âge*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.

Spazio e letteratura antillana

ALBERTAZZI, S., VECCHI, R., (a cura di), *Abbecedario postcoloniale I*, Biblioteca di letterature omeoglotte, Quodlibet, 2001; *Abbecedario postcoloniale II*, Biblioteca di letterature omeoglotte, Quodlibet, 2002.

ANTOINE, R., "État des lieux, géographie des signes", in A. EMINA, (a cura di) *Les mots de la terre. Géographie et littératures francophones*, Roma, Bulzoni, 1998.

ASHCROFT, B., GRIFFITHS G. & TIFFIN, H., *Key Concepts in Post-Colonial Studies*, London, Routledge, 1998.

BARROSO, M.A., REYES-ORTIZ, I., *Cronache dai Caraibi. Percorso inedito attraverso le Antille*. Milano, Feltrinelli, 1997.

BESSIÈRE, J., *Littératures francophones et postcolonialisme. Fictions de l'interdépendance et du réel*, in BESSIERE, J., MOURA, J.-M. (a cura di) *Littératures postcoloniales et francophonie. Conférences du séminaire de Littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle*, Paris, Champion, 2001.

BHABHA, H., *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994.

BONGIE, C., *Islands and exiles. The creole identities of Post/Colonial literature*, Stanford UP, 1998.

CHANADY, A., *The Territorialisation of the Imaginary in Latin America: Self-Affirmation and Resistance to Metropolitan Paradigms*, in ZAMORA, P., FARIS, W., (eds.), *Magic Realism. Theory, History, Community*, Durham & London, Duke University Press, 1995.

DE ANGELIS, M.P., FIALLEGA, C., FRATTA, C., *I Caraibi, la cultura contemporanea*, Roma, Carocci, 2003.

DE ANGELIS, M.P., "Città/Campagna" in S. ALBERTAZZI, R. VECCHI, *Abbecedario postcoloniale I*, cit.

DELEUZE, G., "Causes et raisons des îles désertes" in *L'île déserte et autres textes: textes et entretiens 1953-1974*, Édition préparée par David Lapoujade, Paris, Minuit, 2002.

DELEUZE, G., GUATTARI, F., *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

- DI GREGORIO, R., DI SAPIO, A., MARTINENGHI, C., *Arcipelago Mangrovia. Narrativa caraibica ed intercultura*, Bologna, Editrice Missionaria Italiana, 2003.
- EAGLETON, T., JAMESON, F., SAID, E.W., *Nationalism, Colonialism and Literature*, SAID, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990.
- EMINA, A., (a cura di) *Les mots de la terre. Géographie et littératures francophones*, Roma, Bulzoni, 1998.
- FERRARI, A., *Città e narrazione nel romanzo antillano francofono contemporaneo*, Tesi di Dottorato in Letterature Francofone, (XVII ciclo), Università degli studi di Bologna, 2006.
- FRATTA, C., *La letteratura caraibica francofona fra immaginario e realtà*, Roma, Bulzoni, 1996.
- GALLAGHER, M., (ed.), *Ici-Là. Place and Displacement in Caribbean Writing in French*, Amsterdam, Rodopi, 2003.
- , *Soundings in French Caribbean writing since 1950: the shock of space and time*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- GHINELLI, P., *Archipels littéraires*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2005.
- , *CARAIBI. Fort-de-France o la città invisibile*. "Le Città letterarie". Milano, Unicopli, 2006.
- JAMESON, F., "Cognitive mapping", *Marxism and the Interpretation of Culture*. Eds. C. Nelson and L. Grossberg, Urbana, University of Illinois Press, 1988.

- LANDO, F., “L’homme et le lieu : les traces d’une complicité”, in A. EMINA, *op.cit.*
- MASSEY, D., “Power-geometry and a Progressive Sense of Place”, *Mapping the Futures: Local Cultures, Global Change*. Ed. J. Bird *et al.*, London, Routledge, 1993.
- MARIMOUTOU, J.C., RACAULT, J. M., *L’Insularité. Thématique et Représentations*. Actes du colloque international de Saint-Denis de la Réunion, avril 1992. Paris, L’Harmattan, 1995.
- MAXIMIN, D., *Les fruits du cyclone. Une géopoétique de la Caraïbe*, Paris, Éditions du Seuil, 2006.
- MOURA, J.-M., “La scénographie postcoloniale”, in *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, P.U.F., coll. « Écritures francophones », 1999.
- OPPICI, P., *Stereotipi culturali a confronto nella letteratura caraibica*, Bologna, Clueb, 2003.
- RAFFESTIN, C., “Punti di riferimento per una teoria della territorialità umana”, in C. COPETA, (a cura di), *Esistere ed abitare. Prospettive umanistiche nella geografia francofona*, Milano, Angeli, 1986.
- RECOING, E., *L’île et le livre, deux structures qui correspondent*. Essai sur la représentation de l’espace dans les romans antillais contemporains. (Postface de Jean Bessière), Paris, L’Harmattan, 2007.
- SAID, E.W., *Culture and Imperialism*, New York, Alfred A. Knopf, 1993.

-----, “Yeats and Decolonization” in T. EAGLETON, F. JAMESON, E.W. SAID, *Nationalism, Colonialism and Literature*, cit.

SCHON, N., *L’auto-exotisme dans les littératures des Antilles françaises*, Paris, Karthala, 2003.

VECCHI, R., “Periferia/Periferico” in S. ALBERTAZZI, R. VECCHI (a cura di), *Abbecedario postcoloniale I*, cit.

WILSON, R., *The Metamorphoses of Fictional Space: Magic Realism*, in ZAMORA, P., FARIS, W., (eds.), *Magic Realism. Theory, History, Community*, Durham & London, Duke University Press, 1995.

ZAMORA, P., FARIS, W., (eds.), *Magic Realism. Theory, History, Community*, Durham & London, Duke University Press, 1995.

Spazio e identità

ALBERTAZZI, S., *Lo sguardo dell’Altro. Le letterature postcoloniali*. Roma, Carocci, 2000.

BRITTON, C. *The sense of community in French Caribbean Fiction*, Liverpool, Liverpool University Press, 2008.

FANON, F., *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1957.

FRATTA, C., “Identità” in S. ALBERTAZZI, R. VECCHI (a cura di), *Abbecedario postcoloniale I*, cit.

GROSS, F., *Autrui*, Paris, Hatier, 1994.

HEADY, M., *Marvelous Journeys. Routes of Identity in the Caribbean Novel*, New York, Peter Lang Publishing, 2008 (Caribbean studies; vol. 16).

LEVI- STRAUSS, C., *L'identité*, Paris, Grasset, 1977.

'NTONFO A., *L'homme et l'identité dans les romans des Antilles et Guyane françaises*, Québec, Éditions Naaman, 1982.

ORUNO D. LARA, *De l'oubli à l'histoire. Espace et identité caraïbes (Guadeloupe, Guyane, Haïti, Martinique)*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1998.

Portulan, Octobre 2002, Collectif, "Questions d'identité aux Caraïbes : postcolonialisme, postmodernité, multiculturalisme», Collectif. Châteauneuf-le-Rouge, Vent d'ailleurs, 2002.

REMOTTI, F., *Contro l'identità*, Roma-Bari, Laterza, 1996.

RICŒUR, P., *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

ROSELLO, M., *Littérature et identité créole aux Antilles*, Paris, Karthala, 1992.

WATTS, M., "Mapping Identities: Place, Space and Community in an African City." in P. YEAGER, "Introduction: Narrating Space". *The Geography of Identity*. Ed. P. Yeager, A. Arbor, University of Michigan Press, 1996.

YEAGER, P., "Introduction: Narrating Space". *The Geography of Identity*. Ed. P. Yeager, A. Arbor, University of Michigan Press, 1996.

Critica selettiva – Scrittori francofoni

BIONDI C., FRATTA C., MARCHETTI M., OPPICI P., PESSINI E., PESTRE DE ALMEIDA L., RESTORI E., *Du Pays au Tout-monde, écritures d'Édouard Glissant*. Actes du colloque de Parme du 18 mai 1995, réunis et introduits par Elena Pessini, Università degli Studi di Parma, 1998.

BIONDI C., PESSINI E., *Rêver le monde, Écrire le monde. Théorie et narrations d'Édouard Glissant*, Bologna, Clueb, 2004.

CROSTA, S., *Le marronnage créateur: dynamique textuelle chez Édouard Glissant* Sainte-Foy, Grelca, 1991.

FONKOUA, R., *Essai sur une mesure du monde au XX^e siècle. Édouard Glissant*, Paris, Champion Éditeur, 2002.

FRATTA, C., “La géographie urbaine de Fort-de-France dans la carte sentimentale de Patrick Chamoiseau”, in A. EMINA, *op.cit.*

GARANE, J., (ed.) *Discursive Geographies/Géographies discursives. Writing Space and Place in French/L'écriture de l'espace et du lieu en français*, 2005 in “Francopolyphonies” (collection dirigée par Gyssels K. et Stevens C.), Volume 2.

MCCUSKER, M., *Patrick Chamoiseau. Recovering Memory*. Liverpool, Liverpool University Press, 2007.

MILNE, L., *Patrick Chamoiseau. Espaces d'une écriture antillaise*, Amsterdam/New York, NY 2006 (Francopolyphonies 5).

Critica selettiva – Scrittori anglofoni

BOBB, J. D., *Beating a Restless Drum, The Poetics of Kamau Brathwaite and Derek Walcott*, Africa World Press, Trenton NJ and Asmara, Eritrea, 1998.

BRODSKIJ, I., *Il suono della marea*, saggio-prefazione alla traduzione di *Map of the New World*, pp. 11-24, (v. sezione “Altre opere consultate”).

BROWN, S., *The Art of Kamau Brathwaite*, The Cromwell Press, Melksham, 1995.

MACKEY, N., “An Interview with Kamau Brathwaite”, 1995, in S. BROWN, *op. cit.*

MOLESINI, A., *Nella macina della risacca*, postfazione alla traduzione di *Omeros*, pp. 561-581, (v. sezione “Altre opere consultate”).

MORDECAI, P., “The image of pebble in Brathwaite’s *Arrivants*”, in E. A. WILLIAMS, *The Critical Response to Kamau Brathwaite*, Preager Press, Westport, Connecticut, 2004.

«New Letters», LIX, 1, 1992. Intervista a Derek Walcott.

WILLIAMS, E. A., *The Critical Response to Kamau Brathwaite*, Preager Press, Westport, Connecticut, 2004.

Antologie e testi di letteratura antillana

- ANDRÉ, J., *Caraïbales: études sur la littérature antillaise*, Paris, Éditions Caribéennes, 1981.
- ANTOINE, R., *La Littérature franco-antillaise; Haïti, Guadeloupe et Martinique*, Paris, Karthala, 1992.
- ARNOLD, J., (ed.), *A History of Literature in the Caribbean: Volume 1: Hispanic and Francophone Regions*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1994.
- BALUTANSKY, K. M., SOURIEAU, M.-A., (eds.), *Caribbean Creolization: Reflections on the Cultural Dynamics of Language, Literature, and Identity*, Gainesville, University Press of Florida, 1998.
- BURTON, R., *Le roman marron: études sur la littérature martiniquaise contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- CORZANI, J., *Histoire de la littérature des Antilles-Guyane*, Paris, Désormeaux, 1978.
- CORZANI, J., HOFFMANN, L.-F., PICCIONE, M.-L., *Littératures francophones. II. Les Amériques. Haïti, Antilles-Guyane, Québec*, Paris, Belin Sup., 1998.
- DASH, M., *The other America: Caribbean literature in a new world context*, Charlottesville; London, University Press of Virginia, 1998.
- FENWICK, M.J., *Writers of the Caribbean and Central America: a bibliography*, NY, Garland, 1992.
- FIGNOLÉ, J.-C., *Vœux de voyage et intention romanesque*, Port-au-Prince, Fardin, 1978.

- GLASER, M., PAUSCH, M., (eds.), *Caribbean Writers Between Orality & Writing/Les Auteurs caribéens entre l'oralité et l'écriture*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1994.
- HENRY-VALMORE, S., *Dieux en exil: voyage dans la magie antillaise*, Paris, Gallimard, 1988.
- JOYAU, A., *Panorama de la littérature à la Martinique: XVII^e et XVIII^e siècles*, Morne Rouge, Martinique, Éditions des Horizons Caraïbes, 1974.
- LAURETTE, P., RUPRECHT, H.-G., *Poétiques et imaginaires: Francopolyphonie littéraire des Amériques*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- LUDWIG, R., (textes rassemblés par), *Écrire la parole de nuit: la nouvelle littérature antillaise*, Paris, Gallimard, 1994.
- MAXIMIN, C., *Littératures caribéennes comparées*, Paris, Karthala / Pointe-à-Pitre, Jasor, 1996.
- MOUDILENO, L., *L'Écrivain antillais au miroir de sa littérature*, Paris, Karthala, 1997.
- ORMEROD, B., *An Introduction to the French Caribbean Novel*, London, Heinemann, 1985.
- PRICE-MARS, J., *Ainsi Parla l'oncle*, (1928), Montréal, Leméac, 1973.
- RODRIGUEZ-LOUIS, J., DASH, J. M, (eds.), *A history of literature in the Caribbean, Vol. I: Hispanic and francophone regions*, Amsterdam, J. Benjamins, 1994.
- TORRES-SAILLANT, S., *Caribbean Poetics: Toward an Aesthetic of West Indian Literature*, New York, Cambridge, 1997.

TOUMSON, R., *La Transgression des couleurs. Littérature et langage aux Antilles (XVIII^e, XIX^e, XX^e siècles)*, 2 tomes (anthologie), Paris, Éditions Caribéennes, 1989.

WARNER, K., (ed.) *Critical Perspectives on Caribbean Literature in French*, Washington, DC, Three Continents, 1992.

WEBB, B.J., *Myth and History in Caribbean Fiction; Alejo Carpentier, Wilson Harris, and Édouard Glissant*, Amherst, University of Massachusetts P., 1992.

Storia delle Antille

AFFERGAN, F., *Anthropologie à la Martinique*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1983.

BENOIST, J., *L'archipel inachevé. Culture et société aux Antilles françaises*. Montréal, Presses Universitaires de Montréal, 1972.

BUTEL, P., *Histoire des Antilles françaises, XVII^e-XX^e siècle*, Paris, Perrin, 2002.

COCHIN, A., *L'abolition de l'esclavage*, Fort-de-France, Désormeaux, 1979.

CORRE, A., *Nos Créoles, étude politique-sociologique, 1890*, Paris, L'Harmattan, Édition C. Thiebaut, 2001, p. 123.

CHIVALLON, C., *Espace et identité à la Martinique. Paysannerie des mornes et reconquête collective*, Paris, CNRS éditions, 1998.

DEBIEN, G., *Études antillaises, XVIII^e siècle*, Paris, Colin, 1956

-----, *Les Esclaves aux Antilles françaises, (XVII^e-XVIII^e siècle)*, Fort-de-France, Société d'histoire de la Martinique, 1974.

DESSALLES, P., *La Vie d'un colon à la Martinique (1808-1834)*, édition de H. Frémont, Courbevoie, 1988.

FRANÇOIS-HAUGRIN, A., *L'Économie agricole martiniquaise, ses structures et ses problèmes entre 1845 et 1882*, Université de Paris-I, thèse 1984.

GISLER, A., *L'Esclavage aux Antilles françaises, (XVII^e-XIX^e siècle)*, Fribourg, 1965.

HAYOT, É., *Les gens de couleurs libres au Fort-Royal, 1679-1823*, Paris, 1971.

HIGMAN, B.W., *General History of the Caribbean*, (ed.), Paris/Oxford, UNESCO, Macmillan, 1999.

Historial Antillais, Fort-de-France, 1985, L. Chauleau, IV.

LASSERRE, G., *La Guadeloupe*, II, Bordeaux, Union française d'impression, 1961.

MAILLARD, J.-C., "Éléments pour une histoire bananière de la Guadeloupe", *Bulletin Société d'histoire de la Guadeloupe*, 11-12, 1969.

PEYTRAUD, L., *L'esclavage aux Antilles avant 1979 d'après des documents inédits des Archives coloniales*, Paris, Désormeaux, 1973.

ROBERT, G., *La France aux Antilles (1939-1943)*, Paris, Plon, 1950.

SALA-MOLINS, L., *Le Code Noir ou le calvaire de Canaan*, Paris, P.U.F., 2007. (4^e édition « Quadrige »).

STEHLÉ, G., *L'abolition aux Antilles. Généalogie et Histoire de la Caraïbe*, 81, avril 1996.

TAURIAC, M., *Les Années créoles*, Paris, Omnibus, 1996.

TOUMSON, R. *La période révolutionnaire aux Antilles. Images et résonances: littérature, philosophie, histoire sociale, histoire des idées* (avec la collaboration de Charles Porset). Actes du Colloque international pluridisciplinaire, 26-30 novembre 1986, Fort-de-France/Point-à-Pitre.

Sitografia

<http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/ileenile.html>

<http://www.outremer.com>

<http://tout-monde.com>

<http://www.africultures.com>

<http://www.postcolonialweb.org>

<http://core.ecu.edu/engl/deenas/caribbean>

<http://www.ghcaraibe.org>

<http://en.wikipedia.org>

<http://nobelprize.org>

<http://www.trussel.com/hearn/byhearn.htm>

<http://www.lafcadiohearn.org>

<http://cdl.library.cornell.edu>

<http://www.harpers.org/subjects/HarpersIndex>

<http://www.rolandbrival.com/index.php>

<http://www.edouardglissant.com>

<http://www.montraykreyol.org>

<http://www.martinique.org>

<http://www.antilles-martinique.com>

<http://www.stlucia.gov.lc>

<http://www.geographia.com/st-lucia>